现代基础写作

西南师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代基础写作/董小玉,梁多亮,蒲永川主编.—重庆:西南师范大学出版社,2003.7

(现代写作丛书)

ISBN 7-5621-2896-0

Ⅰ.现... Ⅱ.①董... ②梁...③蒲... Ⅲ.汉语—写作—高等学校—教材 Ⅳ.H15

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 063364 号

现代基础写作

主编 董小玉 梁多亮 蒲永川

责任编辑:康莉蓉

封面设计:王正端

出版、发行:西南师范大学出版社

(重庆·北碚 邮编:400715)

印　　刷:重庆升光电力印务有限公司

开　　本:850×1168 1/32

印　　张:14

字　　数:351 千

版　　次:2003 年 7 月第 1 版

印　　次:2003 年 7 月第 1 次印刷

印　　数:1～6000

书　　号:ISBN 7-5621-2896-0/G·1758

定价:16.00 元

序

一套有特色的教材

中国写作学会会长
南京大学教授　裴显生

现代社会的发展日新月异，社会要求高素质的人才，学校培养的学生不再是单纯的知识型人才，而是能力型、综合型、创造型人才。而作为基础学科的写作，是综合素质培养最集中、实践能力要求最突出、社会应用最需要的学科之一。人们在学习、工作、生活中处处离不开写作。作为高校的大学生，更是应当掌握各种文体的写作规律，提高自己的写作能力。

由董小玉主持，14 所高校写作教师组成的课题组，承担了教育部“高等师范教育面向 21 世纪教学内容和课程体系改革计划”国家级立项项目“师范院校写作教学体系改革与实践研究”。这个课题组由北京、上海、重庆、黑龙江、山东、四川、浙江、广东、湖南等省市的高等院校写作学界的老中青成员组成，这是一支整体实力强、素质好、且富有创新精神

的队伍。他们以一种开放的观念,以立体动态的新视角,对传统写作理论进行扬弃与更新,在吸纳近年来写作学科建设的新成果的基础上,编写了这套现代写作丛书——《现代基础写作》、《现代文学写作》、《现代实用写作》,以帮助广大学生更好地认识现代写作不仅有鲜明的时代标志,而且有适合现代社会需要的文体和逐渐更替的书写工具,以及所运用的现代科技手段与现代的思维方法;让学生们认识写作的特征,即理论的指导性、个体的创造性、实践的操作性、动态的综合性;掌握写作的基本规律,提高写作能力。

该教材具有以下几个特点:

一、传统性与现代性相映成趣

本教材既注重具有指导意义的传统写作原理的介绍,同时又审时度势,注重吸收新时期以来写作学研究的新成果,借鉴思维科学、心理学、传播学等相关学科的成果,对写作原理、写作常用文体、写作教学的现状与未来进行纵横剖析,立体考察与透视。现代写作较之古代写作,在内容上大大拓展了两个空间:一个是内在的主观世界——心灵领域的空间;一个是外在的客观世界——物质领域的空间,现代写作注重研究现代人的思维方式、意识和潜意识活动;同时注重研究现代人生存空间的丰富性,信息来源的广阔性。在例文的选择上,它突出了新颖性、时代性、审美性、实用性等,使经典的作品与现代性的作品相映成趣,让学生既能品味经典传统的文化内涵,又能掌握写作技巧与方式,还能体会具有当代特色的写作方法。同时,本教材还注重了体现高校写作教学的特点:让学生从理论上增强"学会写"的自觉性,并从实践中去"学会写",强化教学对象的素质培养与能力提高,以体现传统性与现代性的融会贯通,使之具有传统性与现代性的品格。

二、系统性与独立性相辅相成

本套教材注重写作教学的系统性，它以培养学生写作能力为核心，构建了“基础写作”、“文学写作”、“实用写作”这三大板块，每一板块又由“写作原理”、“例文阅读”、“写作训练”三部分组成。在这个总的教学体系中，三大板块和每个板块中的三要素既相对独立，又环环相扣，同时又各自侧重于一类技能的学习与训练。由于各板块内部由“写作原理”、“例文阅读”、“写作训练”三要素密切结合而成，方便学生既学理论，又学前人经典或好的范本，同时还能进行自我训练，也方便了教师的规划教学。无论是三大板块内部，还是三要素之间都相辅相成，紧密联系着，互相关联着，以便多方面讲述各种写作文体的写作规律、各种文体的写作基本知识、各种文体能力培养的方法与技巧。同时，又将尽量凸现各自板块的特色，力求三大板块各自为政，可以独立使用任何一本。本套教材不再划分上册、中册和下册，三板块间没有必然的先后次序，教师或者学习者可以根据自己的需要选择学习的顺序或者选学其中的某一本。

三、理论性与技能性相提并论

本套教材将写作的理论要素与技能培养置于同等重要的地位。教材吸收了当今写作界理论研究的新成果，立足写作实际，强化理论深度。它阐释了写作主体、写作客体、写作载体、写作受体之间的互动关系，分析了写作主体的行文过程，讲述了各种文体的写作特质。教材中的“写作原理”，在理论上起着指导、发挥、整合的作用。如果没有理论上给予指导，无疑是否认了写作能力的可培养性，夸大了写作中个人天赋与灵感的作用，带来写作教学无指

导的盲目性,增加了学习的难度。教材中的“例文阅读”起着导引、借鉴、模仿的示范作用,它既能激活学习写作理论的热情,又能激发写作实践的欲望,加上编写者简要的评析,使学生便于掌握与理解例文的写作要领。“写作训练”是实践要素,起着动手操作、提高写作能力、检测写作水平的作用。总之,本教材使写作理论与写作技术过程训练、写作文体训练相结合,把文体知识转变为写作范式,以学生的写作理论水平、写作能力的提高为重点,强化基础理论与实践操作的紧密结合。

四、思维训练与表达训练相得益彰

写作除了要求写作者文字表达能力要准确到位以外,对写作者的逻辑思维与形象思维能力也有很高的要求。逻辑思维能力使文章条理清晰,可以明确地传达出写作者的意图与思想,它是实用性文章写作主要使用的思维形式;而形象思维则可以使文章更为生动形象,便于读者很好地把握作者的情思,它是文学写作主要使用的思维形式。因而,优秀的写作者需要有较强的思维能力。本教材除了重视表达技巧的训练以外,着意于对学生进行逻辑思维与形象思维这两种主要思维能力的训练,帮助学生逐步养成清理自己思维的习惯。如此以来,不但有益于写作能力的培养,对学生其他与语言有关的能力的培养也大有裨益。

诚然,写作并不是简简单单的对一种语言文字自如的运用,它还对写作者提出了更多的要求,它的娴熟掌握是人才综合素质的体现之一。本套丛书希望能从自己的实践中探索到写作教学新的思路。我们衷心希望它能够为 21 世纪的写作教学的研究提供个案,并且希望在它的帮助下能够让更多的学生掌握写作这一项起码的语文综合技能。

目　录

写作与人类文明始终同步。人类文明的记载、积淀与传播都有赖于写作的介入。没有写作，现代人对遥远的过去将是一片茫然，既回忆不起祖先的面影，又找不到生命的归宿，将沦为精神浪子；没有写作，人类的思想史、精神史、文化史，就不可能有渐进式的原始积累，也就不可能有突变式的信息提速，历史的齿轮只能在原地打滑。这期间不排除有物质文明的流传，但没有写作的传媒，没有文本的链接，就没有物质创造者之间的互动与对话，创造性思维就得不到碰撞、裂变、重组、更新，也就得不到优化和提升，思想的封闭会造成时间与历史的错位，虽然岁月流逝，但历史只能自我缠绕，自我复制，而无法自我超越。而自从有了写作，道德实践者才有了永远守望的麦田，功利主义者才有了足资借鉴的铜镜，理想主义者才有了巍巍巨人的肩膀，实用主义者才有了新鲜芬芳的奶酪……

写作的现代化意味着人类精神的现代化。

第一章　绪　论

第一节　现代基础写作概述

一、现代基础写作的界定

现代基础写作，是指现代人以应具备的基本写作素质为基础，从事基本写作实践这项精神创造活动的动态过程。现代基础写

作，是应用写作，特别是文学写作必须夯实的写作基础。

所谓“现代”，主要不是指“时代化”意义上的一个历史时期，而是指一种思维方式。“称福柯是一个后现代思想家并不意味着他的同时代人和幸存者同样也是后现代主义者或必须成为后现代主义者”。[①] “现代”是一种与传统截然有别的思想方法，它包括心理态度、价值观念和生活方式等层面的变化革新。从历史唯物主义的眼光来看，传统的因素和现代的因素是一种双向互动的关系，正像美国学者希尔斯在《论传统》一书中所说的“传统是创造的本源”，成功的现代化往往是传统因素成为改革的有利资源和推助力量，而不是成为包袱和阻力。因此，我们需要从古代优秀的写作理论传统中汲取滋养，使现代写作根深叶茂。而面对新世纪世界经济一体化的大潮冲击，我们也需要主动开放，以国外写作经验为参照系，容纳“异质因子”，激活我们的思维，丰富我们的理论，推进我们的写作实践。唯如此，我们的写作才能拥有现代空间、现代思想、现代技术、现代风范。

所谓“基础”，主要指人在写作方面提高和发展所必须具备的一定的学识素养。诚如叶圣陶所说，写作不但要求“通”，还要求“好”。怎么写出好文章？不单纯是方法、技巧的事，其根本还在于写作主体的学识修养和文化底蕴。写作历来有“厚积薄发”之说，即写作主体首先要具备写作所必需的多方面的素质、修养和能力，才能将这些因素融会贯通，统合为一个形神兼备的有机整体。“厚积薄发”的基础是“积”——蓄积丰富的学养，目的是“发”——形成贯通、创化的能力。写作是一个由“纳”而“吐”的过程，在这“吐纳”之中，可以见出“内功”修养的深厚与浅薄。只有厚积薄发，才能保证写作的高质量。

所谓“写作”，如果溯其源头，它在诞生之初，就以传情达意、展

---

① 王治河：《扑朔迷离的游戏》，社会科学文献出版社 1998 年版，第 6 页。

示人的精神世界为基本内涵。《说文》释“写”为:“置物也。谓去此注彼也。”段玉裁作注说:“小雅曰:‘我心写兮’,传云:‘抒写其心也。’按凡倾吐曰写。”可见,“写”虽然是由物的“倾泻”、“倾注”发展而来,但早在《诗经》时代就用来表达“心灵的倾吐”。而“作”,《说文》释为“起也……为也……始也……生也”。段玉裁认为“文不同”而“字义一”。“作”指的是实践性十分突出的动态活动,既有起始、生发,必有完成、归结,是一个有始有终、有放有收、由内而外的整体流程。我们将“写”、“作”两字联系起来考察,可以把握从内部倾吐到外部撰写的整个精神产品的制作过程。后来合称“写作”,就将“用笔写字”的书写动作与“撰写文章”的创造性活动连在了一起。而今天,电脑诞生,多媒体和因特网进入了普通家庭,写作就不是仅仅用笔来操作,而是通过多种媒体、多种信息通道的策划、制作活动。未来的“写作”概念,再也不是单纯的“撰写”,而是集撰写、策划、制作、传播为一体的综合创制活动。

在西方,“Write”的含义是“写作,著述”(do the work of anauthor;compose fo rpublication)。从英文含义并联系西方文化特征看,他们始终将写作当做专业化要求高、目的性十分明确的一种活动,总是将写作与特定的行业、与发表出版的社会效益和功利追求相结合(这也导致了中外写作教学重基础和重应用的不同范型)。但是,他们对“写作”的理解,毕竟与汉字“写作”的实质性含义——“精神产品的制作与传播”没有根本的差异。

“写作”的概念虽然与传统的“文章”概念有着深刻的传承关系,但内涵已经被刷新。“文章”与“写作”在属性上有静态与动态之分。文章指写作的完成品,而写作则是一个动态的实践过程;“文章”与“写作”在成品类别上又有寡与众的不同,一般意义上的标语、口号、题词、对联,都不能称为文章,但都是写作的应有之义。可见,“文章”涵盖面不如“写作”宽广,它无法包容日渐扩充的现代写作现象,因而“写作”这一名称被普遍接纳并取代“文章”概念也

就成了历史的进化。

至于常用的“作文”称呼，也不如“写作”概念适应面广。在小学以至大学课堂上，今天仍称之为“作文”，这表明学校范围内的写作训练可以对学生习作仍袭用传统称呼“作文”，而在更广阔的社会活动中，无论是文学创作还是公务写作都很难再启用“作文”的说法。你一旦进入社会，单位的领导就决不会说“请你给我写一篇作文吧”。况且从跨世纪与国际并轨的要求看，“作文”在西方称“composition”，指低层次的学生习作，高层次的作品叫“works”。就此而言，“写作”概念比“作文”概念能更好地涵盖高低所有层次。

在今天，“写作”的名称已经约定俗成，但对“写作”概念的内涵指向却有分歧，有说“写作是一种工具、技能”的，有说“写作是一种精神劳动”的，有说“写作是一种行为”的。其实，写作顾名思义，是“书写”与“制作”的结合。“书写”离不开书面语言，即文字符号，不过在网络时代，除了文字符号之外，也会有音像、动画等的介入，对文字起到补充辅助的作用，而且在网页上还可以点击文本链接，进入到信息容量更大的超文本中去。“制作”意味着策划、设计、操作与合成，包括对知识积累的抽取与调用，与他人信息资源的沟通与共享，对固有思维方式的突破与创新，对成品的包装与传播，对广大受众的满足与引导、迎合与超越等等。因此，我们认为：现代基础写作是主要运用文字符号，通过特定文本或超文本，能动地展示精神的积淀、创造和传播过程的活动。

二、现代基础写作的作用

（一）人生自我实现的助推力

置身于现代竞争大潮中，如果不懂得自我推销，空有满腹经纶，也会泯然众人，湮没红尘。而人们一旦要进行自我推销，又怎么可能离得开写作呢？这里暂且不论求职时写一封自荐书这样明

显带有自我推销性质的写作现象，即使已经进入单位工作的人，平时写个人述职、散文随笔、总结报告、专业论文等，质量的高低也会直接影响到人生事业的进退。一份高质量的文稿，很可能就成为人生进步的阶梯。现代生活节奏快，现代人面临的事情复杂多变，写作，往往又成为人们化繁就简、理清思路、培养工作严谨性规范性的必要条件。朱光潜先生就说过"不想就不能写，不写就很难想得周全"。写，是思维明晰化严密化的过程。近年来流行的操作方案的写作，就是我国加入世贸后进入世界统一游戏规则要求工作规范化的明证。提高工作效率，"表现"自我才能，也需要借"写作"这股东风。更不用说那些以写作来奠定自己思想体系的伟人，以写作为终身职业的大作家们了。写作是推动人生事业"卫星"上天的"火箭"。

（二）提高综合素质的基石

在通常的观念里，写作分为文学创作和实用写作。这关系到人的审美情怀与实用理性的价值取向，也关系到人的形象思维与抽象思维的不同思维特征。对这两种写作的素质培养模式，人们形成了两种有分歧的观点：一种是强调文学修养和实用写作修养的共通性，认为有了文学的底子，学写其他文体就轻而易举。文学写作功底深湛的人，往往显示出他的写作实力，有了这样的实力，掌握别的文体就会事半功倍。由此得出文学基础是一切写作的基础的结论。另一种着眼于文学修养与实用写作修养的差异性，认为文学写作需要人的"个性思维"，而实用写作需要人的"社会思维"；[①]文学追求的

---

① 钱学森在《开展思维科学的研究》一文中指出"社会思维学要研究人作为一个集体来思维的规律，它与集体的相互关系、相互影响"，"要研究个人跟集体创造的精神财富在思维方面的相互作用"。见《科学的艺术与艺术的科学》，人民文学出版社1994年版，第49页。

是人作为个体的独立精神，实用写作却要求人作为社会角色而具有沟通协调能力，两种能力要求不同，写作素养的培养模式就不该一样。但作为写作基础、写作素养，却需要一个相互之间的平台，让人能“文”能“质”，能“虚”能“实”，提高综合能力。譬如文学创作光有文学基础而没有社会生活阅历就写不出凝重的作品。实用写作的语言修养，光靠参照实用文体的范本也有局限性，非得在名家名篇的遣词造句中得到滋润不可。所以，文学创作也好，实用写作也好，都应该有更宽广的写作基础。现代基础写作就是为人的不同写作方式、人的综合素质提供一个基础性资源。

（三）传播信息的通道

写作是社会文化信息的传播活动。在这一活动中，写作主体可以独自决定却无法独自实现。这一活动的实现，还有赖于接受者对写作载体的阅读行为，写作的真正实现应该是进入流通之后被接受。因此，写作要为读者充分接受信息提供可能。不过，写作在尊重读者、满足读者的同时，也要引导读者、陶冶读者。写作对读者的影响在相当程度上含有作者的导向。写作应该掌握“读者心理学”，最大限度地满足读者的需要，甚至超越读者的期望值，特别是在文化产业化、出版市场化的今天，更要从读者需求出发。“孤芳自赏”必将埋没在时代的洪流之中。但这不等于说可以媚俗，满足读者是为了熏陶读者，适应读者是为了征服读者，征服读者是为了造就读者——一代新人。这表明，写作绝不仅仅是依照格式的完形填空。钱学森在《开展思维科学的研究》一文中指出“社会思维学要研究人作为一个集体来思维的规律，它与集体的相互关系、相互影响”，“要研究个人跟集体创造的精神财富在思维方面的相互作用”。[1] 它是具有方向性的信息传播，使信息更充分地

---

① 《科学的艺术与艺术的科学》，人民文学出版社 1994 年版，第 49 页。

流通。

第二节　现代基础写作的特性

一、社会性与个体性的高度统一

人类之所以从事写作活动，是因为人与人之间需要进行信息的传播和思想的交流。从总体上说，写作是一种具有广泛意义的社会行为。因此，写作活动总是在一定的社会环境中，为实现一定的社会目的而展开的；同时，写作活动又受作者自己的认识、意志、情感支配，是作者对客观事物进行个人心理体验的一种活动，是个人头脑加工，个人思维活动的过程。写作活动的全过程，总是以个体活动的方式进行的，是一种个体化的劳动，即使社会、他人给予的促进、影响，都必须通过个体的“我”加以消化，尔后才能实现。臧克家也说：“有了表现能力，缺乏个人的特点也还不够。”乍看起来，社会性与个体性是一对矛盾，而事实上，人是社会的人，即使像日记这样极具隐私意味的个人化写作也不能不显示出社会生活的痕迹。反过来，社会又是个体的人的集合，即使像公文这样最富有集体意志的写作，也必须经过个人的整合。一般来说，文学重个性，应用文重共性，但对普遍的写作行为来说，则是社会性与个体性的统一。

那么，社会性与个体性又是如何统一的呢？

是以主体的“人格意识”来统一的。

写作主体是一个精妙的精神产品的“加工场”，外来的信息经过写作主体的处理，获得了创造性的转化。转化的内在机制是在写作主体的“人格意识”这一指挥中心的驱导下运作的。美国心理

学家奥尔波特在《人格的模式与成长》中给人格下的定义是：人格是个人内在心理结构的统一体，是决定个人独特行为与思想的心理动力系统。按照这一阐释，人格是行为的内动力，那么，写作主体的“人格意识”就应该是写作行为的核心动力。而在“人格意识”中起决定作用的是一个人的“主导性倾向”，这是影响人的一生的重大倾向，又称为显著性特质、支配性情操等，这就是我们所说的理想。英国人类学家弗思说过：“行为都是理想的思想过程。”

理想是一个人“精神的底子”。如果一个人有理想和信念，尽管他长大后会看到生活并不像他想象的那么美，他会因此而分裂，会痛苦和怀疑，但他绝对不会陷入虚无主义，因为他有一个“精神的底子”。写作主体的人格意识里不能没有这种“精神的底子”，有了它，写作主体就不会放弃对真、善、美的追求，就会点燃自己的理想之灯，给人们带来精神的亮色。写作主体的责任心和良心，就在于重建人的“价值信仰体系”。“价值信仰体系”与文坛上常说的“人文精神”属于同一理论内核，虽然“人文精神”在中国有没有它的源头，在西方国家的准确含义是什么，尚无定论，但大家对“人文精神”是“以人的信念为核心的文化精神”这一主要意义指向却“所见略同”。人的理想、信念，意味着人对自身的终极关怀，而人文精神恰恰体现的是这一“终极关怀”。

由此我们可以得出如下结论：第一，理想在写作主体的人格意识中起决定作用。第二，理想关注着“应然”（世界应当怎样）的设定，它总是和人的价值、信仰紧密相连。它是写作主体的“人格之魂”。第三，理想这一“内动力”构成了写作主体不可重复的特质，除了人类共同的理想之外，更凸现出个性化的色彩。文学创作固然要抒发个人的情怀，实用写作的“社会思维”也要经过个人的整合。第四，理想的超越性是要放出一种前瞻性的目光，引领世界走向“应然”的境地，而不是要淡出红尘，装出“复古”、“怀旧”和“回归”的姿态。所以，写作主体的理想是激发人“向前看”的精神力

量，是以现实为基础的向上力量。有了现实的根底，写作才得以“厚实”，有了理想的超拔，写作才得以“空灵”。写作主体理想的个性色彩，也就是在现实坐标轴上的个人定位，是“俗境诗心”，而不是与现实隔膜的私人独语。“个性化”不等于“私人化”，更不等于“任性化”。

理想是写作主体人格意识的核心内容，也是激励写作主体投入精神创造的巨大动力。荷尔德林的诗句“人诗意地栖居在大地上”，唤起了多少写作者去追寻理想，在文学艺术和科学理论上留下闪光的情感和理性的光辉。

二、多元性与意向性的高度统一

写作是多种素养和多种智能的综合，写作的多元性、边缘性，既体现为写作过程中生活、思想、技巧三种因素的交互运动，也体现为作者思维活动、心理活动、审美活动等有机组合的复杂活动。从写作能力来看，写作不是单项能力的简单显现，而是多项能力的融会与结合，不过，这种多元性最后要融合为一体，在写作的“成品意识”的导引下，转化为文本表达，因此“成品意识”就成为写作的目的性导向。写作行为是一个目的性过程，是一个主体的思维、观念的“意向性”过程，是作者在对自己的写作意图不断地再认识中逐渐展开的语言表达，可见，写作过程是多元因素的意向性、目的化的表达过程。

写作的多元化“资本”是构成写作活动的“内在动因”，对此的研究可以形成写作活动的“动力说”。人们都承认现实世界之所以成为作者的观照对象和写作题材，那是因为其中的某个因素构成了写作的“触媒”，点燃了作者的写作激情，而作为写作的“基因”，却不是在被“点燃”的时候瞬间发生的，而是早已埋下的“种子”。由于每个人热爱写作的起因和学习写作的途径不尽相同，因此，他

们“早已有之”的写作基因也呈现出十分复杂的景观：有人认为是得力于作者的天资颖慧、家学渊源，有人认为是得力于作者的思想修养、语言习得，有人认为是得力于社会环境的熏染，有人认为是得力于人生道路的历练……有人则总括说，主客观因素都有，先天的素质与后天的素养共同存在。写作活动的千姿百态，是作者个性各异其趣的结果，林语堂说：“世上只有一个苏东坡，却不可能有第二个。”亚里士多德有句名言：“性格即命运。”美国20世纪心理学家埃里克森对此作了进一步的发挥：“人体结构，历史和人格的结合，就是命运。”可见，每一位作者的写作命运是个体性格与社会历史的合成。在写作动因的多元化与复杂性方面，贾平凹无疑是有代表性的。灵秀的山水陶冶了他，“原籍陕西丹凤，实为深谷野洼；五谷都长而不丰，山高水长却清秀”；学校的教育启蒙了他，“不要被什么格式套住你，想些什么就写什么，熟悉什么就写什么，写清、写具体就好了”，这话对他影响很大；书中的世界滋养着他，“书尽闲书，读起来比课本更多滋味，那些天上地下的，狼虫虎豹的，神鬼人物的，一到晚上就全活在脑子里，一闭眼它就全来”；儒、道、佛的玄理使他“悟出了有用的东西”；“文人画、民乐、书法和中国戏曲”又给了他美学思想上的启迪；而在西北大学的一场大病，使他的文章又“多少有着病态的意味”。从他身上，我们不难发现写作修养是“博大精深”与“学无止境”的，而一个作者的个性气质、思想趋向也直接影响了他的文章的基本格调。电影《重庆谈判》里有一个情节，蒋介石读了毛泽东写的词《沁园春·雪》后，对其中“数风流人物，还看今朝”所表现的豪迈气概又妒又叹，曾云集国民党中的文人骚客与毛泽东比诗，结果这些诗在格律上或许比毛泽东做得更工整，但缺乏毛泽东那样的气魄，被蒋介石骂为“从棺材里透出的腐烂气息”。

三、实践性与创造性的高度统一

实践性是写作的重要特征，写作的实践性或称操作性历来是写作学科探讨的热点，有人提出过“写作是一门术科”，而且目前写作学界又达成共识，认为“既要重视写作理论的来源——写作实践，也要重视写作理论的去向——写作实践”。学者们都认识到“如果一个人永远不去写，即不实践，那么他永远也当不了作者”。“真正的写作是一个需要亲自动手的动态过程”。而这种实践行为中是否包含着创造的成分，包含的多寡，则有争议。低要求者认为“运用书面语言表达一定思想内容的实践，都可以称为‘写作’”，高要求者认为“写作绝不是一种单纯的模仿或复制的活动”，“写作活动是一种创造性的劳作”。关于创造性不同层次的区分及其对应用写作的适用，学者们曾有过精辟的阐述：“关于写作的创造性问题，按高标准要求，应表现为专著中的独到见解、创作中的独特个性、论文中的领先发现、报道中的新鲜信息，等等；以起准线要求，只要在此一成品与彼一成品之间、此次写作与上次写作之间表现出差异性……也应视为具有创造性的成分。”[①]而实用写作的创造性不仅仅体现在这些写作之间的“微殊”上，还体现在内涵的“迥别”上，无论是总结经验还是提出工作思路，如果没有“新意”，老是些陈年旧账，实用写作就不能算有价值。有无创造性，创造性的强弱，同样是衡量实用写作价值大小的标准。谁能否认“一国两制”是一个伟大的创举呢？同样，文学创作中也有想象力的丰富与贫乏、创造力的惊人与可怜之分，所以不能因为创造性的多寡而厚“文学”薄“实用”。

现代心理学、脑科学研究的新发展，也为写作的创造性提供了

---

① 林可夫主编：《高等师范写作教程》，福建教育出版社1991年版，第4页注。

理论依据。现代心理学认为“心理学”不都是“脑理学”，不都是关于人的意识的学说。人的心脏的血液循环特点、速度和流量都会影响人的性格和气质，人的精神状态不仅取决于“脑”，也取决于“心”。在心理现象中，不仅智商在起作用，情商也在起作用，心理是有“情”有“意”的复合体，这可以用来解释写作中的非理性和理性相互交织的现象，也可以用来解释写作中作者的个人风格与独创精神。而且现代科学认为，具有创新特质的顿悟思维实际上是三维思维。处在中心一维的是大脑高级神经系统的“建构”活动，它主要表现为信息密码的自动生成能力。信息密码的自动生成系统有赖于三个条件：一是脑细胞中的 DNA 分子片段，本身具有一种双螺旋结构；二是双螺旋结构的每一股上都有四种核苷酸碱基，它们的排列顺序代表一种线性的信息密码；三是信息密码将氨基酸有序地增加到信息链上去，合成具有创造性基因的特异蛋白质。大脑中信息密码的自生成系统一旦运行起来，就可以将另外两维——过去的经验、最新感受的信息综合起来，“建构”出新的思维成果。本来按经验推论的习惯思维占上风的时候，信息密码的运行系统被搁置，新的信息最多成为经验的一种时代背景，而当人排除杂念，进入虚静心境，信息密码系统正常启动之后，老经验就受到了抑制，新信息就获得了“背景前置”的优先权，进入思维的视野，作者也就获得了创新思维。

第三节　现代基础写作的内容

一、学习现代的写作理论

写作要不要理论？这是写作的核心问题。学界对写作历来有

“学科”与“术科”之争，一重学理，一重应用，其实，从“基础”与“应用”的关系看，是先有“基础”后有“应用”。虽然“应用”的繁荣会或多或少地推进和丰富“基础”研究，但“应用”要突飞猛进则必须有赖于“基础”研究的突破，这就如武侠小说所描述的那样，内功强劲，可以使寻常刀剑发挥出巨大的威力，而且可以将功夫运用到常人难以企及的境界。对写作来说，“基础”就是“内功”，它是“应用”产生“质”的飞跃的前提条件。

这里强调“学”是“术”的基础，是理论研究的核心部分，并无贬低“术科”的意思。现代写作之所以成为“全国人民的事”（林默涵语），是因为写作是一种普遍的社会实际应用，与日常生活息息相关，而不是由于它的理论高深。写作得以广泛推广的原因在于它是一种实用之“术”。可见，“写作”具有明显的“术”的特征，但我们学习写作，我们对“术”的认识却不一定驻留于“术”的层次，甚至可以这样说，仅满足于“术”，就不可能真正认识“术”。以“术”控“术”，终难认识写作的深层奥秘，对写作行为实践的启示作用就不大。我们需要站在“学”的高度来俯瞰、审视“术”，否则，对“术”的认识只能是零碎的、浅陋的。若要获得系统的、深刻的认识，就需要从“学”的视角进行观照。我们常说，要掌握科学的写作方法，“科学”的标志是知识形成一个互相联系互相阐释的自足系统，它有别于零星的点滴的直觉经验。只有形成科学的理论体系，才能科学地指导实践，才能消解实践中的“经验主义”的主观随意性。黑格尔说：“经验并不提供必然性的联系。”经验只能在一定条件下和一定范围内对人们的实践和认识活动具有指导作用，超出一定条件和范围就会失去其有效性，因而它就不可能对人们的实践和认识活动具有普遍有效的指导意义。当我们把感性经验提升到理性认识的高度，我们才能完成对事物本质的把握。再从理论与实践的关系来看，理论从实践中来，又回到实践，第二次实践之所以比第一次实践具有更高的质量和效率，是中介环节的“理论”起了

决定性的作用，是理论对第二次实践进行正确指导的结果。如果轻视理论，轻视“学”，实践只能是简单的重复性操作。所以，要不满足于纯技术操作的直觉经验，要建立写作研究的科学理论体系，就不能仅局限于“术”的层次，而同样要关注“学”的层次。

关于写作理论、写作规律的具体内容，我们下面还会具体展开阐述。

二、借鉴优秀的写作范式

传统写作理论有一个重要思想，就是“取法乎上，仅得其中”，这充分说明了要提高写作水平就要向高品位的作品学习，就像创造要从模仿开始一样。打一个简单的比方，我们练习书法，总是先练熟了“颜体”、“柳体”诸体，然后才有自己的“张体”和“李体”。学习写作也是如此，有一个从“吸收”到“流淌”的过程。语文学家刘国正认为“阅读，主要是阅读名家名作”，“历代大家留下的名篇是政治史、文学史、思想史、文化史上的瑰宝”，“名家名作中凝结着运用语言的高超艺术……对于写作的影响虽不能立竿见影，却见无形的、深刻的、长远的效果，往往终身受用不尽”。这里所说的“终身受用”的长期效果，指的是阅读名家名作，既学到了写作的科学方法，也领略到了作品中蕴含的思想境界和人格力量，由表及里地获得了对作品的整体感知。这需要阅读时潜心研索，咀嚼消化。朱光潜就说过：“务求透懂，不放过一字一句，然后把它熟读成诵，玩味其中声音节奏与神理气韵，使它不但沉到心灵里去，还须沉到筋肉里去……可以由有意的渐变为无意的。习惯就成了自然。”到了习惯成自然的时候，写作的感觉也就出来了。当然，从阅读中培养语感，并不是要对名家名篇进行“依样画葫芦”的死搬硬套，而是在广采博取的基础上，融会贯通，灵活“化用”，阅读，实际上就是接受语言范本的潜移默化的熏染，通过日积月累，培育写作的根基，

修炼语言的内功，丰富语言的库存。读得多了，就会在不知不觉之间“悟”到运用写作的法门；积累深厚了，写起来就会得心应手、左右逢源。

三、强化基础的写作训练

现代基础写作训练应该是一个由易入难、由局部到整体，循序渐进的科学训练体系。通常认为，一次写作行为是从写作意念的萌发开始，到写作成品的完成结束，其间经过了写作动机的发生、构思的内部整合和表述的符号化这几个基本阶段。许多人喜欢用“受孕”、“怀胎”和“分娩”来描述写作过程，别林斯基就说过写作过程与生育过程“不乏相似之处”，“并且颇不乏类似这一生理动作的痛苦——当然，这里所说的是精神的痛苦”。现代写作理论一般表述为采集、运思、表述、修改四个主要操作环节。训练中要着重练好这“四环”。

采集环节主要是训练写作主体的感知能力。敏锐的感知能力需要一双发现写作价值的“慧眼”，还需要一颗“善感”的心灵。“善感”首先表现为一种“活”的思维状态，也就是“经常思考”。这样，思维的“长流水”既可以和奔腾的生活激流汇合，也可以激活看似平静的生活之水。其次，“善感”表现为强烈的期待心理。在感知过程中，作者需要“多思”，寻找写作的多种可能性；同时，也需要苦苦寻觅、痴痴等待能真正体现写作价值的“这一个”素材。这种期待，排除了感知过程中其他因素的干扰，保持了感知的“纯洁性”，使感知能够全神贯注、孜孜以求。心理学上认为这可以在大脑皮层的相应部位形成“优势兴奋中心”，它能够有效地抑制无用信息，让感知进入“聚焦”的状态。一旦有价值的信息出现，感知就不会被多余的信息遮蔽、阻拦，而能与等待已久的写作素材产生“一见钟情”。由于期待过程中总是怀着饱满的情绪，因此，当作者的主

观情意与感知对象激情遭遇的时候，双方的“信息流”就能获得最充分的交融。“善感”还表现为开放的心态，让外界信息“扑面而来”。这就是常说的“做生活的有心人”。感知，需要“众里寻他千百度”的艰苦追求，也需要“无心插柳柳成荫”的机缘巧合。要获得这种“机缘”，就要对生活充满好奇心。有了“好奇心”，就有了随时随地接纳外界新信息的主动心态，就有了“时刻准备着”去感知外界事物的良好习惯。所以，陶宗仪“聚少成多，积小致巨”，而整理成《辍耕录》三十卷；果戈理抄写餐馆里的菜单，为他的小说提供了更广阔的社会背景；托尔斯泰随身携带笔记在基辅公路上散步，戏称“我这是在上大学”，后来他的作品被公认为反映俄罗斯社会的“一面镜子”；契诃夫在火车上没有笔，就用火柴烧出的炭黑来记载旅客的交谈，因而他的小说常常“平中见奇”，有一种别人难以企及的深刻与凝练。

运思，是在写作主体的心理融合下，感知之物与主体之意达到高度融合，形成特定意象的过程。这个阶段大体是由“浮想”到“深思”再到“收束”，靠的是思维的拓展与深化。运思之初，应当浮想联翩，“想得很多很多”，思维不受时空限制，不受成见约束，甚至可以不着边际地“胡思乱想”。想得越宽广，越能给深思提供更多的选择余地。这时，可以是“寂然凝虑，思接千载，悄然动容，视通万里”，也可以是情感和热情汹涌，各种力在灵魂中互相斗争，思维的各种运动程序有几种拷贝，每一种拷贝在大脑中竞争空间，呈现出发散思考的特征，思维作多角度展开。这个时候的思路没有固定的方向：有时单行，有时并行，有时交错；可正可反，可顺可逆；可以把结合的东西分开，也可以把分开的东西结合起来；可以利用表象来组合意象，也可以通过想象来刷新意象。即调动所有的情绪、记忆、想象、思维去加工材料，为“深思”创造充分有利的条件。浮想阶段的思维活动毕竟是肤浅而杂乱的，是各种思绪朝着各自的方向往来穿梭的思维“弹道运动”，要形成具体鲜明的艺术形象或认

识事物的本质规律，就需要“悟”。“悟”，都是苦思的结果。朱光潜认为“苦思”在写作的运思中能够“剥茧抽丝，鞭辟入里”。我们认为，“苦思”有三种功能：一是可以逼出灵感，如王阳明龙场悟道“体验探求，再更寒暑”，一旦领悟则“沛然若决江河而放之海也”；二是具有思维的深度，思路不至于落俗，如杜甫写诗“二句三年得，一吟双泪流”；三是经过苦思的训练，思路逐渐娴熟，将来能够驾驭类似的甚至更加繁难的构思活动。

表述，就是将意化的思维成果书面化、外观化。即通过语言文字对运思中孕育的“意”进行表述和传达，用词语、句子、标点、体式和语言色彩把意义定型下来。自从卡西尔创造性地指出“人是制造符号的动物”，符号就成为“人”从自然人进入文化人的标志。写作的文本（成品）就是一个由符号系统构成的意义综合体，它把我们的一切印象、感情和思想用文字符号固定下来，构成一个话语体系。每一个话语体系都有它独立存在的价值，它遵循语法规则（语言）又超越语法规范，在新的语境中创建灵活独特的表达方式（言语）。卡西尔说：科学家的太阳只有一个，而艺术家的太阳每天都是新的。作家应该独创出一种别人无法复制的“元语言”。而在高新科技日益普及的今天，制作代替了写作，下载、复制、拼盘成风，文字的精美是否还是写作的必要充分条件呢？这值得我们深思。

修改的过程也是一个修饰的过程。当我们用文字符号将思想情感定型下来的时候，应该有一种“尽善尽美”的意识，尽量把意思表达得更好。这就是古人所说的“修辞立其诚”（《周易・乾・文言》）。对此，叶圣陶解释为“修就是调整，辞就是语言，修辞就是调整语言，使它恰好传达我们的意思”，叶圣陶对“好”的理解是“诚实”和“精密”，诚实就是“有什么说什么”，写出真切的感受，精密就是组织好语言，充分表达心中的情意，而不“漏失它们的本真”。要达到诚实和精密，就离不开锤炼语言的功夫和“自铸伟词”的创造能力。福楼拜提出的“一词说”可以让我们明白如何去修辞：“我们

不论描写什么事物,要表现它,惟有一个名词,要赋予它运动,惟有一个动词,要得到它的性质,惟有一个形容词。我们须继续不断地苦心思索,非发现这个惟一的名词、动词与形容词不可,仅仅发现与这些名词、动词或形容词相类似的词句是不行的,也不能因思索困难,用类似的词句敷衍了事。”修辞的最高境界是素朴自然,正像大技巧就是无技巧一样,最好的修辞也就是“无修辞的修辞”。修辞自古有“辞采”与“本色”之分,前者讲究“错彩镂金”(华丽浓艳),后者追求“初发芙蓉”(清新自然),两者各有千秋,用哪一种,一要看情感需要,二要看作者风格,三要看文体要求,不可一概而论。不过,语言的修炼程序倒可以像苏东坡所说的“绚烂之极归于平淡”。平淡的境界很不容易达到,“作诗无古今,唯造平淡难”,这是人生阅历、心境和语言高度融合的结晶,即所谓的“渐老渐熟,乃造平淡”。没有生活积累和语言修养,“平淡”只能是语言的肤浅和苍白,只能是语言的淡乎寡味。语言的质朴,是以生活和思想的优质为前提的。

四、掌握现代科技写作手段

从多媒体、网络与写作联姻的那一天起,写作就进入了一个划时代的飞跃发展时期。由于超文本链接的出现和声画的介入,写作的面目焕然一新。今天的写作既是一项高科技制控下的操作技巧,又是一门由多种表现形式互相渗透、互相补足所形成的综合艺术,写作表情达意的空间大大拓宽了。

作为源远流长的传统写作方式,终于有了和现代化的高科技成果多媒体与网络“亲密接触”的机会,这为古老的写作迎来了更新和突破的契机;不过作为一种新生事物,也难免褒贬不一,“让人欢喜让人忧”,伴随着思想观念的冲突。欢喜者认为,从信息传播的角度看,网络在信息容量、传播速度、互动性、方便性和经济性等

诸方面具有不可替代的特殊优势;网络缔造了“每个人都可以成为中心”的个性神话,造就了“崇尚少年精神、鼓励越轨、强调创造性的个人文化”,“它使中年期和更年期的文化返老还童”,网络写作因此浸染着浪漫的青春气息。欢喜者甚至还爱屋及乌地对有“网络狂人”之称的黑客津津乐道,称扬他们打破信息垄断,瓦解权力机构,制造了网络空间的活跃气氛。还有一些人认为网络带来了人际之间对话、交流的开放性和平等性,如著名女作家陈染在接受网上采访时就曾谈到网络小说“可以不受限制地表达自己,是一个开放的空间”,“网络写作的非功利性和平等参与的特点,会促进文学创作的多元和丰富”。的确,网络的一视同仁性质使无数非专业的“无名氏”作家脱颖而出,蔡智恒、今何在等都是在网络上一举成名的。

但忧虑者认为:“不论信息时代的前景多么诱人,我们付出的代价从未超出过所得到的东西。对隐私的侵犯使我们失去了自由。选举政治的堕落又想使我们失去民主。计算机化的战争机器更是对人类生存的直接威胁。”这或许说得太悲观了,但高科技隐伏着人文失落的危机却是不争的事实。譬如网络写作的两大主要类型——同步的网络聊天和不同步的网络论坛,作者往往是匿名或化名进入的,“角色游戏是结合某种欺骗开始的”,虚拟在一定程度上很难与开玩笑、恶作剧、欺骗性划清界线,参与活动的个人都是隐藏起来的,“一位取名叫‘丽丽’的发着嗲的女孩也许其实是个五大三粗的汉子,而另一位满口粗话的‘老狼’或许倒是位窈窕女郎”。更有甚者,还会造成社会人格的错位,一位腼腆害羞、极不自信的大学生可能在网络上变成一个“自大狂”,但这并不能对他的实际生活境遇有丝毫的改善,他在另一个意义上变成了“网虫”。而且网络写作多属快餐式、泡沫性,品位不高,信息垃圾过剩,很难产生莎士比亚式的杰作与深厚的内涵。人在网上跳的是一场假面舞,平日要承担的道义都可置之不顾,“在网上没有人知道你是只

狗”，有些人就真的把自己当做狗，说起不堪入目的“狗话”，造成了“网语”的极不规范，这也是网络写作总体评价不高的原因所在。

尽管文化界对网络写作和多媒体制作众说纷纭，网络和多媒体还是作为一种主要的信息传播方式纳入人们的生活。而且它们明显具有以前写作方式无法比拟的优势：电子邮件的神速、廉价，网上编辑的快捷、简易，固然妙不可言，就是网上信息的处理也显得神奇莫测。网络写作的信息传递是发布⟷传输⟷接受，具有“交互性”的特点，是双向的、可逆的、互动的。传统的写作是一种“只读艺术”，网络写作是一种“可读写艺术”，浏览者随时可加以评述、修改、补充，具有可粘贴、改写、下载的动态性。这是以前写作方式所无法想象的，也是难以企及的。

再加上多媒体技术把多种艺术形式融合在一起，达到图、文、声、像并茂。这样一来，就更神奇了。在网络上，诗歌、小说、新闻、广告、戏曲、散文、绘画、动画、流行音乐、电影画面、电视等均可相互交融，相互拼凑、剪切、粘贴在同一主页上，或者建立起从一种艺术样式到另一种艺术样式的超文本链接。如用 FLASH 软件制作的《第一次亲密接触》和《网络时代的哈姆莱特》就非常富有创意，这是写作与高科技结合的产物，深受读者喜爱，可以说是开创了现代写作形式的新样本。

第四节　现代基础写作的规律

写作的基本规律构成了写作原理，它是写作理论的核心，对外围理论和分支理论具有统帅、指导和规范、制约的作用。

由于规律反映的是本质的联系，写作规律与写作特点就有内外的不同；由于规律的存在必然性，写作规律与写作原则就有客观

和主观的差异;由于规律的相对稳定性,写作规律与写作方法就有统一与多样的区分。总之,写作规律与写作特点、原则、方法虽有联系,但它属于深层的质的抽象,对写作特点、原则和方法具有支配作用。

目前,写作学界比较认可的写作规律是四体整合律、三重转化律、三级飞跃律。

一、四体整合律

(一)“四体”共感互动的交融关系

关于写作的基本要素有以下几种主要说法:美国当代文艺学家艾布拉姆斯认为有“作品、艺术家、世界、观众等四个要素”;美籍华人学者刘若愚提出“作品、作家、宇宙、读者”四个要素;叶维廉归纳为“语言、作品、作者、世界、读者”五个要素。写作学界比较一致的看法是“四体”,即上文所说的主体、客体、受体、载体,并认为这四体与一般观念中的作者、世界、读者、作品不同,而特指进入写作活动的四要素。譬如我们在购物中心遇见舒婷,我们可以称之为诗人、作家,但不能称之为写作主体,因为此时此地舒婷没有从事写作活动,当然,要是舒婷来购物中心搜集写作素材那又另当别论。也有的学者提出“五体”,增加“中介”,这可以合并到四体中去。

写作的四体分别决定着“谁来写”(写作主体)、“写什么”(写作客体)、“为谁写”(写作受体)和“怎样写”(写作载体),其中,写作主体是写作活动的统摄因素,写作客体、写作受体和写作载体的作用是分别给写作奠基、指归和赋形。写作四体的作用各不相同,缺一不可,它们之间既有相互吸附、相互配合的一面,又有相互制约、相互排斥的一面,正是在写作活动中,才使既对立又统一的写作四体得以相互适应、相互调适、各得其所,并最终融为一体,使写作活动

得以完成。对写作四体之间相互关系的探索，就形成了写作行为的第一条基本规律。

（二）写作主体是写作诸因素的核心

对四体孰重孰轻的认识，文艺思想史上因着眼点的不同导致了不同的研究方法，如重客体的社会文化研究，重主体的作家心理分析和精神原型研究，重载体的文本形式研究，重受体的接受美学研究。在写作活动中，四体之间也不是并列关系，主体是“统摄因”，客体是“基础因”，受体是“归宿因”，载体是“赋形因”。四体以写作主体为核心，“一切有关写作的心理的、思维的活动，都是由主体发出的”，主体“始终处于中心地位”。在主体的统一调度下，客体、受体、载体才能合成为本次写作行为的特定因素，才能成为与他人写作行为、与前一次写作活动不同的“这一个”。没有主体的能动吸附作用，客体缺少主体的提炼和加工，写作就沦为自然的摄像和复制，只做到了“忠实生活”，却忽略了“超越生活”；没有主体的主动调节作用，就处理不好写作与读者的关系，写作主体头脑中读者意识淡薄，写成的东西读者就看不懂，也就失去了它的社会意义；没有主体对载体的自觉遵循，稳定的形式规范将被肆意更改，载体的审美功能与社会实用功能将遭到损抑，反之，没有主体对形式的创造性运用，载体也会千部一腔，缺乏独特的风格。写作各要素离不开主体的作用，主体应是四体的核心。

一方面，写作主体认识到自身的核心地位，不断地突破自我、表现自我；另一方面，他又必须认识自己的短处，并时时克服自身的局限性，不断地完善自我。而在写作研究中，因为写作主体的特殊作用，就要把对写作主体的内在结构与外部关系的研究置于突出位置，实现写作研究从“以‘文’为本”到“以‘人’为本”的转变。

（三）从“四体”到“四意”再到“一体”

明确了主体的中心地位，还不等于揭开了四体在写作过程中互相粘合的“奥秘”。刘若愚认为四体之间是双向运行的彼此能够沟通的关系；童庆炳则指出四体构成一个整体，是“一个流动的活动过程”；王玮提出“万象归‘一’”，“‘一’是一个动态的、开放的过程”。从写作生成的角度看，写作过程是四体相互选择、适应、渗透，最后结合为一体的过程，是四体“由感知层次上的聚合，到思维层次上的缀合，到最后实现表述层次上的融合这样一个化合为写作成品的过程”，简要地说，即“四体化一”，四体只有化成一体，才能融合为统一的写作成品，不然，主客受载四体各自独立和相互排斥，写作行为将被分割得面目全非。如果无视客体的现实源泉和受体的阅读需求，就不会诞生“俄国历史的一面镜子”和“中国国民性”的“解剖”之刀、救治之“药”那样的作品；如果无视载体的形式规范，《诗经·卫风·氓》也可以拉长为巨著《红楼梦》。因此，四体一定要化作一体，而“化”的方式是四体在主体统摄之下产生作用：没有进入写作主体视野的客体、受体、载体，和没有与客体、受体、载体发生对应关系的主体，都与写作行为无关；双体交汇或三体交汇表示它们曾在写作进程中受到写作主体的关注，但由于与另外两种或一种因素不相融，最终被排除、舍弃在写作成品之外；只有四体相依相融的那一部分，才能化合为一，最终构成写作成品。

认识了“四体化一”之后，我们还要进一步讨论其中的“一”是什么。关于“四体化一”的“一”的含义，林可夫主编的《高等师范写作教程》中有一段相应的说明：

> “四体化一”并不是现实生活中四种物质实体的直接结合，而是物质实体移入写作主体大脑后演化成的观念形态——人格意识、题材意识、读者意识、成品意识——在写作活动中的融合。因

此,每一次融合都深深打下了写作主体的烙印。

这段话对“一”作了诠释:四体是在主体大脑中转变为观念形态(意识),四体化一是四体形成四种意识后,再融合为一种写作的整体意识,即主体大脑中的写作成品“图式”。

当我们感知到四体交融的时刻,我们仿佛听到了写作母腹中新生命的躁动。

二、三重转化律

(一)双重转化到三重转化的理论发展

刘锡庆在《基础写作学》中提出“事物”到“认识”、“认识”到“表现”的“双重转化”。即:

“物”——→“意”——→“文”

(物质存在)(主观认识)(文字表达)

这个提法有《板桥题画诗跋集》里说的“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”为印证,据作者自己所述有两个理论来源,一是传统写作理论的“物意文模式”,二是苏联著名心理学家科瓦廖夫的变换理论:“创作过程不是别的,而是双重的变换过程,就是:第一,把外部刺激的能量变换成知觉的显示或者现实的形象;第二,把形象变换成作为形象客观化、物质化的体现的文字描写。”“双重转化”理论,在一些学者仔细分解看来,乃是“三重转化”。由“物”到“意”,即由存在变为认识,实际上不是“一步”,而是“两步”,即由存在转化为写作主体头脑中的感知,再由感知转化为思维,感知和思维是“统一的辩证过程的两个阶段”。[①] 在“物→意”之间补充了“感知”阶段“感”的环节,加上思维向语言文字的转化阶段,就构成

① 林柏麟:《写作易行,规律难知》,《信阳师范学院学报》1990年第4期。

“物→感”的内化、“感→思”的意化、“思→文”的外化这样一个“物→感→思→文”三重转化的递变过程。即：

“物”——→“感”——→“思”——→“文”

内化　　意化　　外化

也有学者提出“三级内化”或“多重转化”，都是对上述理论同一涵义的不同说法，或在操作环节上所作的具体分解，并未形成新的理论体系。

（二）物意文模式的质疑与重新审视

当“物意文”的基本模式一经提出，有些学者就觉察到这是对写作行为的转化过程作了简单化和绝对化的描述，实际上的写作过程应该具有非线性、非稳态和无序等特点。于是凭借波普尔的“证伪”理论举出“反例”进行质疑：作者头脑不是一块白板，而是具有“自组织、自加工”的能力，每一次的写作行为不一定都从生活开始，有的可以“主题先行”；写作有时候“意在笔先”，有时候又“意随笔生”。因此用“物意文”这一线性的理论模型去描述写作纷繁复杂的现象是难以涵盖周全的。

传统的理论、旧的模式也的确存在着不完善的地方。首先是忽略了由“感”到“思”的“意化”过程的复杂，把写作的运思看成是简单粗糙的思维流，这无疑是贬低了写作的创造性价值。而在“物意文”的线性模型中，过于简单化的表述更容易令人产生误解。仅就“意→文”的过程来说，就容易使人误解为构思成熟后的整篇默写，其实“意”只能是一个大体的框架和基本的雏形，“行文”中仍然会新见迭涌、灵感突至，甚至有时事态的新的变动也会造成“文”的从头做起，重起炉灶。所以“意”只能表示整体构思，而许多细节上的问题，只能在表述成文的过程中通过再思考来完成。“意”与“文”的矛盾统一是一个反复作用的过程，不是一次完成的。写作的关键就在于解决好“意”与“文”的矛盾，促进思维与语言的和谐对应。

（三）“物感思文”的双向流转特性

鉴于“物意文模型”的简单化与片面性，我们有必要探寻写作的复杂性规律。复杂性规律是对“众多因素相互作用的复杂结构”、“非线性”、“随机性”的动态演化系统的揭示，金长民在《写作感知学引论》中指出转化是“内外信息相撞”的“双向互逆”关系，周姬昌主编的《写作学高级教程》认为写作模式已由单向传递转化为双向沟通：物⟷意⟷文。《高等师范写作教程》始终认为“物意文”是与“四体化一”、“四环操作”相结合的一条规律，而不是惟一的一条规律，这些观点相辅相成，一起描述着写作行为内部的复杂机制。

物意文三重转化的“双向传递”关系实质上是一个多次反复融合、流动递变的过程。每一次小的递变（发生在物与感、感与思、思与文之间）都最终归到大的递变（由客观之物到精神产品）上来，共同将写作行为推进到完成阶段，产生写作成品。

感知生活不是一次完成的。它可以从客体对象对本次写作行为的触发开始，也可以从早已贮存的生活积累开始，甚至可以从以前经验所提供的某种观念开始（主题先行），不过这些从本源上说，都来自于生活。当它们作用于写作主体的感知时，难以做到与写作主体的需求毫发不爽、完全重合，它们不可能一次性地满足作者的感知要求，写作主体也不可能一次性地完成感知任务。有时要作进一步的积累，有时要由此及彼地去调动另外的生活库存，这就出现了采集中的反复观察与多次深入，生活之“井”就越掘越深。从“物”到“感”，是多次复合递变的结果，感知的羽翼逐渐丰满起来，最后所得有时可以超出本次写作所需，为以后写作铺路。从“感”到“思”也是如此，深思的过程并不排除感知的存在，它一直都需要“直接感知”来开阔视野、打开思路，“感”与“思”是形影不离的。有时由感到思，有时边感边思，有时思后再感、感后再思，有时

加速，有时减速，它们总是互相促动互相催化，推进思维的深入，去触及事物的本质或者人的心理潜意识。而写作构想的“思”与表述的“文”也不是机械割裂的两个阶段，构想过程有表述的内在尝试，而且会想想写写，记下点滴的思考与心得，列出简要提纲，或在纸上涂画草稿；在正式行文时，也并非每一个人都能做到一气呵成，写写停停、再想再写的情形是很普遍的。所以，从“物”到“感”到“思”再到“文”，是双向流转、复合递变的复杂过程，而不是单向顺延、线性发展的简单过程。当然，从写作行为的整体性上看，“物意文三重转化”是总的流向。

经过这异常复杂的递变过程，精神生产的新生儿终于神完气足地来到了这个世界。等待她的可能是拥抱的双臂，也可能是可恶的咒语；可能是灿烂的晴空，也可能是凄恻的阴风。她作为一个独立的生命只能去面对。人们常说，电影是一门“遗憾的艺术”，到放映时总会出现一些令导演和演员感到不满意的镜头。其实，写作也如此，最精致的作品也是“被上帝咬过一口的苹果”，即使尽力修改，重新修订，在发表和出版后，还是会发现美中不足，自以为来到了山顶，其实还只在半山腰。这，只有等再次写作的时候去继续攀越高峰。

三、三级飞跃律

（一）感知飞跃：积累素材

写作的感知飞跃，是指变身外之物为心中之物，变客体之物为写作主体大脑中的感知之物，并与写作主体的内在情意融合。

感知飞跃是写作的准备和积累阶段，在这一阶段中，写作主体感知能力的强弱将直接影响到材料积累的多寡与优劣。感知是“感觉”和“知觉”的合称，感觉是以视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉等来直接反映客观事物的个别属性，获得对客观事物的“第一印象”，

这种初步印象虽然是单独的、零星的、粗糙的，但它是进一步体验和认识的基础；知觉是对外界刺激物整体属性以及各个属性之间相互关系的直接反映，知觉具有组合的功能，能形成关于对象的比较完整、系统、连续的映像，虽然它由于未经深思而显示出“不定性”和表浅化，还相对模糊不十分清晰，还不能像想象和思维那样带来形象的具体丰富、认识的独特深刻，但它已经具有作为写作进一步“构思”的前提——“总体印象”和“基本概念”。所以，在积聚材料时，感知能力是第一位的。

而在写作主体的感知能力中，心灵的“同化”是最基本的能力。“同化”是指把写作客体纳入写作主体原有的心理结构之中，化解、融合为一个统一的结构，使原有的结构进一步丰富发展。皮亚杰称这种原有结构为“反应常模”（也称“心理图式”），就是说任何外来刺激要引起人的神经反应，必须与大脑中已有“图式”发生“同化”作用，否则，人就不能做出相应的反应。如同要欣赏小提琴协奏曲《梁祝》或者莫扎特的交响乐，就需要有“音乐的耳朵”。所以，只有当生活与作者的心理图式一致时，才能被“同化”。皮亚杰还指出过主体有可能接受外来强有力的新鲜刺激以改变原有结构，产生主体对客体的“顺应”，实际上，主体对客体的接受本身是一个主观能动的选择过程，接受还是排斥，接受此还是接受彼，都是由主体的心灵来决定的，“顺应”说到底，还是一种更广意义上的“同化”，是一种既改造对象也改造自己的“同化”。

（二）内孕飞跃：开拓思维

内孕飞跃，是在写作主体的心理吸附下，将感知之物化为既有物象又有情意的意象，达到主客观深度交融，并梳理思路，确立意旨，塑造形体，描画轮廓，构建框架，孕育雏形。要形成具体鲜明的艺术形象或认识事物的本质规律，有待于层层深入的思索。古人说：“凡作文发意，第一番来者，陈言也，扫去不用；第二番来者，正

语也，停止不可用；第三番来者，精意也，方可用之。”[①]这讲的是“深思”中的“炼意”：经验中的陈旧表象弃而不用，人人都能想到的常规思维，也弃而不用，只有自己冥思苦想得到的独到的“精意”才是写作价值的体现，可以用。对于思维的深入，列宁也说过：“人的思想由现象到本质，由所谓初级的本质到二级的本质，这样不断地加深下去，以至于无穷。”指出了认识的层次性和思维过程的层递性。也有的写作学者把思维的深化过程表述为“无限”到“有限”、“无向”到“有向”、“无序”到“有序”、“无形”到“有形”，[②]是一个由模糊到清晰的过程，它的终极指向是“有一个胚胎化的目标”。

胚胎化也叫“雏形化”，是用思维这一内部语言把相关因素按照写作意图（领悟的结果）统一起来，构成有头、有身、有手、有足的，有相对完整性的隐形“胎儿”——“意态文”。这个“雏形”就是作者大脑中的“写作蓝图”，主要指“立意”和“塑体”。立意即确立主题，有了主题，写作就有了“聚光点”，整个作品就会贯注生气，可以说是“水不在深，有龙则灵”。塑体即在心理上为“意态文”赋形，对写作的体式、结构、语言以至每一个细节做出大致的安排。或者是写详细提纲，或者是形成成熟的腹稿，虚拟出成品的整体形态。虽然这时的内部语言与将来行文的外部语言还不完全一致，在行文的过程中还要想一想，想得更深更细，甚至推翻“雏形”的某些构想，但没有“塑体”搭起的“炉灶”，行文就无法操作。“塑体”为行文设计了“线路图”，它使写作“初具轮廓”。

（三）外化飞跃：表意行文

外化飞跃，就是将内孕飞跃的思维成果书面化、外观化。即通过语言文字对运思中孕育的“意”进行表述和传达，用词语、句子、

---

① 戴师初语，见陈绎曾《文说》。

② 林柏麟：《写作易行，规律难知》，《信阳师范学院学报》1990年第4期。

标点、体式和语言色彩把意义定型下来。

构思完成之后就需要靠表达来实现将其符号化、定型化的工作。表达不像有人所说的,一旦构思好了,只要“按图索骥”地去寻找相应的词句就行了,当我们真正去表达时,就会发现“言不尽意”的现象存在,构思所用的“内部语言”和表达所用的“外部语言”两者之间的脱节就会暴露出来。构思的完成只是内部语言上的完成,离真正的完成还有着不小的距离。巴尔扎克下面这段话无疑是一个真理:“差不多人人都能够构思一部作品。谁不能叼着一支雪茄,就在公园散步的同时,弄出七八个悲剧来呢?谁不会构思出几部最精彩的题材呢?不过,在这种初步的工作和作品的完成之间却存在着了无止境的劳动和重重的障碍。……构思一部作品是很容易的,但是把它写出来却很难。”当然,我们说构思一个故事可能很容易,而构思一部学术专著可能就要殚精竭虑,而写出来更是要呕心沥血,但至少我们可以认识到表达不是一种单纯的技术过程,它是和作者的个性、气质、趣味、习尚以及他对生活的独特感受方式结合在一起的,“言以尽意”不是一件容易的事。而在真正的作者身上,构思能力和表达能力是统一的。因此,对于初习写作的人来说,为了提高表达能力,养成写作习惯,必须尽量多写,甚至规定每天必须完成一定的定额(不一定发表)。而对于一个以写作为职业的人来说,写不出的时候不硬写,永远是一条有益的座右铭。有些严肃的作家为了不致写得太滥,规定自己每天只写较少的字数,如老舍、左拉、杰克·伦敦等著名作家,每天都以写一两千字为限。一切优秀的文学作品,都不是“要我写”,而是作者“我要写”的结果;在社会发展史上值得一提的法典和决议(实用写作),虽然打上“要我写”的烙印,但有一点与文学创作一样,就是都十分讲究表达的缜密。写作表达的缜密有时达到了“不易一字”的程度,这是作者在表达上追求精益求精的态度使然。托尔斯泰的《复活》有四种修改本,《安娜·卡列尼娜》的开头改了十次,《战争与和平》的开

头写了15次。海明威的小说《永别了，武器》的开头，竟改了39次！巴尔扎克的小说《该死的孩子》，是在作家"身心痛苦的几个钟头内写成的"，但修改它却花了将近12个夜晚。

现代基础写作的规律就是以"四体整合律"为横轴，以"三重转化律"为纵轴，以"三级飞跃律"为具体操作过程的写作核心理论。

例文阅读

【例　文】

野　店

李广田

太阳下山了，又是一日之程，步行人，也觉得有点疲劳了。

你走进一个荒僻的小村落——这村落对你很生疏，然而又好像很熟悉，因为你走过许多这样的小村落了。看看有些人家的大门已经闭起，有些也许还在半掩，有几个人正迈着沉重的脚步回家，后面跟随着狗或牛羊，有的女人正站在门口张望，或用了柔缓的声音在招呼谁来晚餐，也许，又听到几处闭门声响了，"如果能到哪家的门里去息下呀"，这时候你会这样想吧。但走不多远，你便会发现一座小店待在路旁，或十字路口，虽然明早还须赶路，而当晚你总能作得好梦了。"荒村雨露眠宜早，野店风霜起要迟"，这样的对联，会发现在一座宽大而破陋的店门上，有意无意地，总会叫旅人感到心暖吧。在这儿你会受到殷勤的招待，你会遇到一对很朴野，很温良的店主夫妇，他们的颜色和语气，会使你发生回到了老家的感觉。但有时，你也会遇着一个刁狡的村少，他会告诉你到前面的村镇还有多远，而实在并不那么远；他也会向你讨多少脚驴钱，而实在也并不值那么多。然而，他的刁狡，你也许并未看出刁狡得讨厌，他们也只是有点拙笨罢了。什么又不是拙笨的呢？一

个青生铁的洗脸盆，像一口锅，那会是用过几世的了；一把黑泥的宜兴茶壶，尽够一个人喝半天，也许有人会说是非常古雅呢。饭菜呢，则只在分量上打算，“总得够吃，千里有缘的，无论如何，总不能亏心哪。”店主人会对了每个客人这样说。

在这样地方，你是很少感到寂寞的。因为既已疲劳了，你需要休息，不然，也总有些伙伴谈天儿。“四海之内皆兄弟呀。”你会听到有人这样大声笑着，喊：“啊，你不是从山北的下洼来的吗？那也就算是邻舍人了。”常听到这样的招呼。从山里来卖山果的，渡了河来卖鱼的，推车的、挑担的、卖皮鞭的、卖泥人的、拿破绳子换洋火的……也许还有一个老学究先生，现在却做着走方郎中了，这些人，都会偶然地成为一家了。他们总能说慷慨义气话，总是那样亲切而温厚地相照应。他们都很重视这些机缘，总以为这也有神的意思，说不定是为了将来的什么大患难，或什么大前程，而才先有了这样一夕呢。如果是在冬天，便会有大方的店主人抱了松枝或干柴来给煨火，这只算主人的款待，并不另取火钱。在和平与温暖中，于是一伙陌路人都来烘火而话家常了。

直到现在，虽然交通是比较便利了，但像这样的僻野地方，依然少有人知道所谓报纸新闻之类的东西。但这些地方也并非全无新闻，那就专靠这些挑担推车的人们了。他们走过了多少地方，他们同许多异地人相遇，一到了这样场合，便都争先恐后地倾吐他们所见所闻的一切。某个村子里出了什么人命盗案了，或是某个县城里正在哄传着一件什么阴谋的谣言，以及各地的货物行情等，他们都很熟悉。这类新闻，一经在小店里谈论之后，一到天明，也就会传遍了全村，也许又有许多街头人在那里议论纷纭，借题发挥起来呢。说是新闻，其实也并不完全新，也许已是多少年前的故事了，传说过多少次，忘了，又提起来了，鬼怪的，狐仙的，吊颈女人的，马贩子的艳遇，尼姑的犯规……都重在这里开演了。有的人要唱一支山歌，唱一阵南腔北调了。他们有时也谈些国家大事，譬如

战争灾异之类，然而这也只是些故事，像讲《封神演义》那样子讲讲罢了。火熄了，店主东早已去了，有些人也已经打了合铺，睡了，也许还有两个人正谈得很密切。譬如有两个比较年轻的人，这时候他们之中的一个也许会告诉，说是因为在故乡曾犯了什么不可饶恕的大罪过，他逃出来了，逃了这么远，几百里，几千里还不知道，而且也逃出了这许多年了。"我呢……"另一个也许说，"——我是为了要追寻一个潜逃了的老婆，为了她，我便作了这小小生意了。"他们也许会谈了很久，谈了整夜，而且竟订下了很好的交情。"鸡声茅店月，人迹板桥霜"，窗上发白，街上已经有人在走动着了，水筒的声音，辘轳的声音，仿佛是很远，很远，已经又到了赶路的时候了。

呼唤声、呵欠声、马蹄声……这时候忙乱的又是店主人。他又要向每个客人打招呼，问每个客人：盘费可还足吗？不曾丢了什么东西吗？如不是急于赶路，真应当用了早餐再走呢，等等。于是一伙路人，又各自拾起了各人的路，各向不同的方向跋涉去了。"几时再见呢？""谁知道，一切都没准呢！"有人这样说。也许还有人多谈几句，也许还听到几声叹息，也许说：我们这些浪荡货，一夕相聚又散了。散了，永不再见了，话谈得真投心，真投心呢！

真是的，在这些场合中，纵然一个老江湖，也不能不有些惘然之情吧。更有趣的是在这样野店的土墙上，偶尔你也会读到用小刀或瓦砾写下来的句子，如某县某村某人在此一宿之类。有时，也会读到些诗样的韵语，虽然都鄙俚不堪，而这些陌路人在一个偶然的机遇里，陌路的相遇又相知，他们一时高兴了，忘情一切了，或是想起一切了，便会毫不计较地把真情流露了出来，于是你就会感到一种特别的人间味。就如古人所歌咏的：

君乘车，我戴笠，
他日相逢下车揖；

君担簦，我跨马，
他日相逢为君下。

——这样的歌子，大概也是在这样的情形下产生的吧。

阅读提示

现代基础写作的特征是社会性与个体性、多元性与意向性、实践性与创造性的高度统一。李广田的散文代表作《野店》堪称这方面的典范。作者将社会风俗画整合成极富个性的画面，“野店”在通常的观念里是荒僻凄凉、简陋粗俗的，但在作家笔下却成为温馨自由的理想家园。文中有多元意象，如游客的“白昼”——压抑的倦怠，野店的“夜晚”——释放的自由，乡村的“黄昏”——潜意识的呼唤，作者把它们都组合为具有意向性的主题意蕴：摆脱俗务缠身，从社会规范的束缚中解放出来，获得精神的自由与愉悦。为了表现这一题旨，作者对意象进行了新的创造，野店之“野”，指的是不受意识支配的、可以自由释放的心理空间；客观之“店”，实际上也可能是心理幻觉中的理想寓所，是劳顿了一天之后，压抑了很久之后所产生的一种心理图景，很可能就是作者的一场“白日梦”。读者读此文，也可以从中领略到一种紧张心情的释放，得到一种“内心独白”、情绪宣泄的满足。

写作训练

一、单项训练

1. 填空题。

(1)现代基础写作这个名称中的“现代”不是一个时间概念，而是指一种____________。“基础”指写作必备的____________________________________。

(2)“写作”概念与“文章”概念比较,它不仅仅指静态的成品,而是指____________________________________的过程。

(3)现代基础写作的基本规律是______、______、______。

2. 简答题。

(1)在网络时代,你觉得今天的写作方式与传统的写作方式相比,增加了哪些新的特点?

(2)如何处理好写作理论与写作实践的关系?

二、综合训练

以“青春畅想”为主题,制作一个有多个文本链接的网页,并设计栏目。然后说说你是怎样理解下面这句话的?

未来的写作不再是单纯的撰写,而是集撰写、策划、设计、操作、传播为一身的综合艺术。

三、课外实践

采访当地的著名作家、高层次的秘书,了解他们是怎样写作的,他们认为专业写作与基础写作之间的关系密切吗?基础写作对专业写作的影响大吗?请写出你的采访手记。

写作材料是写作者从现实生活中和书籍等信息载体中获得的事实、事理及主观感受。写作材料是文章的血肉,是形成主题的基础。摄取写作的材料不外乎两条途径:一是从现实生活中直接摄取,二是从阅读中间接摄取。无论是直接摄取还是间接摄取,都不能没有写作主体的独特的感受,不能没有写作主体的情感体验。材料摄取之后,还应进行认真的选择和运用,使之构成一个完美的整体。

第二章　写作材料的摄取

第一节　观察:深海拾贝

一、观察的界定

写作学所谓观察,是指写作主体运用多种感觉器官,有意识、有目的地感知自然、社会和人生现象,从客观世界摄取刺激、信息、

材料的过程。写作材料摄取的方式有三种：观察、调查（采访）、阅读。观察与调查是获得直接材料的重要方法。观察的重要性，无论是写作实践者还是写作理论研究者，无论是古代还是现代，都给予充分的强调。作者只有到生活中去用心观察，才能获得大量直接的写作材料。

写作活动中的观察不同于普通的观察。普通的观察是人类的一种普遍的行为，而写作观察是具有特殊意义的感知活动，是写作行为过程中的一个环节。写作的过程，是一个从摄取写作材料，到对写作材料进行运思加工，最后运用语言把思维的成果艺术性地表达表现出来的过程。观察是这个过程中的最初的环节，这个环节本身也存在一个过程，是一个注意、感知、记忆、感受、思维的心理过程。

观察是写作者对于客观事物的感知活动，就是对客观事物局部和整体的认识活动。自然、社会和人生现象是观察的对象。它们包含了自然环境中的山川河流、风云雷电、花草树木、鸟兽鱼虫；包含着社会环境中的城镇乡村、风土人情、伟大变革、寻常生活。写作主体也属于观察对象。写作实践表明，写作者不仅能够对外部世界进行特殊的观照，而且也能对内心世界进行深刻的审视，观察自己的心路历程。

观察是多种感觉器官的综合运用。生理学告诉我们，一个正常人从外界所接收的信息，有90％以上是从视觉通道输入的，其次是听觉通道。对于写作来说，除了视觉和听觉之外，其他的感觉器官也很重要。写作学中的观察，强调多种感觉器官的综合运用。

观察是有目的的意识行为。观察的目的在于获得写作的材料，因此，观察行动是一种自觉的行动，也是一种意志行动。观察活动富有情趣，但同时观察活动又需要意志和耐心。我们在本节标题中用了“深海拾贝”这个词组，意在说明写作观察重在发现，而要有所发现必须付出艰苦的努力。所以，写作学中的所谓观察，并

不是简单地、消极地意识到我们看到了什么或者听到了什么东西，观察是有意识的思维行动。我们探索一个问题，观察一个事物，目的在于尽量地有所发现。

二、观察的类型和作用

（一）观察的类型

观察可以从不同的角度进行分类。如：从有无目标和目的分为随意观察和定向观察。随意观察事先没有确定的目标和目的，这种观察易于产生强烈的感受，引发灵活思维。定向观察事先有确定的目标和目的，它利于深入对象，收到预期效果。通常是按目的和心态把观察分为科学观察和艺术观察。

1. 科学观察

科学观察着力于把握人对于周围世界的科学认识关系和功利实践关系，以认识自然界和社会的规律为主要目的，为实用写作所采用。

进行科学观察时，观察者的心态是客观的、冷静的，时时以科学的眼光来审视客体。他将排除干扰，揭开假象，直接把握客体的特征和本质。因此，科学观察属于真理范畴，具有科学性，要求获得的认识具有最大的可靠性，要求反馈给意识的信息符合被观察对象的全部真实。这样，才能接近和获得真理。真理要求观察所获得的感知与观察对象之间是一种最直接的关系，而不能在它们之间有任何产生幻象的其他因素。

科学观察强调科学性，并不意味着进行科学观察时没有情感活动。在科学观察中，情感活动是有的，比如信心感、怀疑感、兴趣感等等，但这些都是关涉到在科学观察时的理智情感，这种理智情感与自然界和社会界的规律没有必然联系，它不是或者不完全是进行实用写作所必需的材料，观察者并不重视对它的搜集。

2. 艺术观察

艺术观察着力于把握人对周围世界的审美关系，以发现自然和社会现象美的价值为目的，为文学写作所采用。

进行艺术观察时，观察者的心态是激动和主观的，他时时以美的眼光来看待客体，并伴随着强烈的情感活动。因此艺术观察属于情感范畴，发现真理不是艺术的直接目的，对它的考虑是：如何让它有助于唤起、激起和抚平人们的情感。所以，艺术观察的焦点是美。由于真、善、美三者之间的紧密联系，因此观察者在进行艺术观察时，很难不对观察对象作功利性的社会效用和是否符合社会的伦理道德标准的思考，但是这两种思考不应该淹没、压倒审美思考。

（二）观察的作用

观察是人类写作活动的出发点。文章是客观世界的反映。无比丰富生动的社会生活向作者提供了取之不尽、用之不竭的原料，但是这些原料不会自动地跑到作者的头脑里来，写作者要靠观察去认识客观世界，摄取社会生活中的多种信息，积累写作的原始材料。具体说，观察对于写作的重要作用表现为：

1. 提高写作素养

一个写作者，应该具有特殊的素质和修养。观察活动对于写作者素养的提高表现在生理条件的兴趣和习惯上。一个能看、能听、能做、能感受、能思考的人，就具备了观察的生理条件，但是仅仅具有这些条件还不够，还必须具有进行观察活动的浓厚的兴趣，有较为强烈的愿望去留心各种事情，爱看、爱听、爱做、爱感受、爱思考。一个合格的写作者，不仅要掌握语言文字技巧，还应该对生活有深刻的认识，能准确把握各种现象的内在本质，而这些能力都需要在观察实践中培养和发展，正如宋代诗人陆游对他儿子说的："汝果欲学诗，功夫在诗外"。的确，这"功夫"就是在处处留心地看

和听、感受和思考中练就的。朱光潜认为,这种功夫做久了以后,可以使我们养成爱好精确的习惯;可以逐渐养成艺术家看事物的眼光,在日常生活中不断发现值得表现的情境;可以增进写作的技巧,使难写的成为易写的。

2. 提供写作材料

作者是写作活动的主体,作者的思想、知识、技巧等方面的因素和所获取的材料,制约着文章的质量。作者的知识和写作的材料从何而来呢?只能从社会实践中来。写作主体获取材料的途径不外两条:一是从生活中直接摄取,二是从书籍中间接获得。从生活中直接获取写作的材料,不外两种方式:一是观察,二是调查。观察是直接获取写作材料的重要方式。罗丹有一句名言,生活中缺少的不是美,而是缺少发现美的眼睛。同样,我们缺少的往往不是写作对象,而是缺少对生活的细致观察。世间万物,形形色色,千姿百态,不可谓不丰富,但没有主动的观察活动,这一切就无法在写作中展现出来。可以说,没有观察,就等于切断了写作同生活的联系,使得写作变成无源之水而最终枯竭。当然,写作主体还可以从其他途径间接获得写作材料,如阅读。但是,通过亲身观察体验得来的材料是不可取代的,甚至还对间接获取的材料起着补充作用。如歌德的《少年维特之烦恼》,小部分材料是来自传闻——一个为情所困的青年不堪轻侮而自杀,更多的还是来自歌德自己的不幸情感体验,因而这部作品才如此情真意切,感人至深。

3. 激发写作欲望

作者写作文章,需要有感而发。没有真实的感受而硬要行文,就会变成矫揉造作、无病呻吟。那么,“感”又从何而来呢?来自作者对生活中的人和事的观察体验。作者在生活中观察了某个人或某件事,心灵产生了震动,有了非要把它表现出来的欲望,才会着手去表现它,才会有写作行为的产生。刘勰在《文心雕龙·物色》中说:“物色之动,心亦摇焉”,“岁有其物,物有其容;情以物迁,辞

以情发”。即是说，四季景物的不同变化，会使人产生相应的不同思想感情，然后再以言辞表达出来。这说明了创作始于对外物的观察感受，反过来，对外物的观察感受则可以引发创作。可见写作欲望的产生，来自于观察，来自于社会的实践。

三、观察的特征

（一）观察的意识性

观察主体对客观事物的观察，带有明显的目的性、计划性和主动性，它是写作主体对客观事物有意识的、主动的知觉活动。一般说来，观察主体在观察前，要进行必要的准备，观察时又带着明确的任务，一边观察，一边思考、联想；观察后，又及时地对观察的结果进行分析和总结；在整个观察过程中，又都受到思维、语言和注意的影响，是观察者自觉的、有系统的活动。强调观察的意识性，可以尽可能保证观察的主动性、全面性、丰富性，使感知印象更鲜明、更细致、更完整；使观察所获得的材料在大脑中保持的时间更长久，从而便于想象和联想，便于调遣和使用。

我们强调观察是有目的的意识行为，并不否定日常生活中的“无意观察”。在写作实践中，也并不是所有的观察都具有明确的目的性。康·巴乌斯托夫斯基说：“永远不要有这种念头，以为这丛山梨树或这个白发苍苍的乐队的鼓手，以后写短篇小说的时候或许会有用，因此必须特意地甚至有几分矫揉造作地去观察他们。”（《金蔷薇》）这就是说，写作短篇小说的观察并不是特意的具有明确目的性的观察，有的是非明确性目的的观察，即通常所谓的“无意观察”。“无意观察”同样具有意识性，只是其目的性并不明确，没有具体的写作意图，而使得观察的意识性也变得模糊起来。

（二）观察的客观性

观察的客观性指观察主体不带任何感情色彩，完全按照客观事物的状貌和特点进行观察，观察以客观反映事物的特点为起点，以把握事物的本来面貌为目标，只有客观、正确地把握了事物的本来面貌，才可能深入细致地感知对象，获得感受，引发情感。

要保证观察的客观性，必须做到观察对象真实可靠，观察态度客观公正，观察结果符合客观实际。实用写作的观察，特别强调观察的客观性，以保证材料的真实可靠。文学写作也要注意在客观的基础上进行艺术创造，以保证题材的艺术真实性。进行客观观察，是观察活动的基本要求，也是观察者的基本能力之一。观察没有了客观性，一切写作活动都难以进行。

实用写作中，特别强调尊重观察对象的客观性，要求主体尽量不带感情色彩，完全按照客观事物的状貌和特点进行观察。这种观察以客观反映事物的特点为起点，以把握事物的本来面貌为目标，最终以客观公正的观察态度，取得符合客观实际的观察结果。如新闻写作活动中就要尽量做到客观、冷静地观察，而避免主观情感可能造成的偏见，从而保证材料的真实可靠。

文学写作也只有在准确把握事物本来面貌的基础上，才可以保证题材的艺术真实性，也才可能深入细致地感知对象，获得感受，引发情感。如李白的“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”，就注意到了庐山瀑布从高空垂悬而下，迅猛异常，势不可挡，并且水流飞溅，晶莹闪烁，故以有着相似特征的银河来比拟，从而升华到了神奇的艺术境界。

（三）观察的主观性

写作主体在对客体进行有意的、主动的观察中，融进了自己的情感、思想、意见和态度，这就使得观察活动带有明显的主观性色

彩。写作观察活动是一项十分复杂的活动。观察前,写作主体要明确观察的目的,选择观察的对象,这种选择体现出写作主体的情感、态度和价值取向。观察时,观察方法的选择,观察的广度和深度,要受到写作主体的文化素养、整体能力的制约。观察的结果,则因写作主体的世界观、人生经验和主观态度的不同而不同。甚至可以说,观察的主观性是任何观察活动都不可避免的,只不过实用写作要求淡化主观色彩,而文学写作则反倒因此获得独特的个性色彩。如杜甫的诗句,“感时花溅泪,恨别鸟惊心”,花鸟本无所谓感伤,但是作者将自己的情感对应在自然之物上,故见露凝花瓣以为花在落泪,见鸟啭枝头以为它是为失却巢居而心神不宁。这种艺术观察融进了作者自己的情感和思想,方才显得情感深沉,不落俗套。

观察的主观性和客观性是对立统一的,在观察时二者是结合在一起的。在具体的观察活动中,写作主体应该在保证观察的客观性的基础上,融进整个身心,强化观察效果。

四、观察的方法

不同的作者有不同的观察习惯,同一作者因不同写作目的而采用的观察方法是不同的。因此,根据观察目的和心态的不同,我们把观察分为科学观察和艺术观察。科学观察使用的方法称为基本方法,艺术观察运用的方法称为特殊方法。

(一)基本方法

科学观察是运用各种感觉器官去进行生理感知,以可见、可听、可嗅、可尝、可触的客观实体为对象。

进行实用写作,主要是进行科学观察,因此也主要运用基本方法;进行文学写作,也不能离开科学观察,也要运用基本方法。观

察的基本方法是所有写作观察的基础。

1. 定位观察

观察事物，首先要解决观察点的问题。观察点即观察者所处的位置与所取的角度。定位观察即观察者处于一个比较确定的位置的观察。需要注意的是，这里所谓的位置确定，角度是不确定的，而这里所谓的角度是指位置确定后的俯仰正反角度。具体方法有：

(1)鸟瞰法

鸟瞰法指居高临下地对观察对象进行总体情况和概貌特征的观察。如刘鹗《老残游记》中写峰峦：

> 到了铁公祠前，朝南一看，只见对面千佛山上，梵宇僧楼，与那苍松翠柏，高下相间，红的火红，白的雪白，青的靛青，绿的碧绿，更有那一株半株的丹枫夹在里面，仿佛宋人赵千里的一幅大画，做了一架数十里长的屏风。……低头看去，谁知那明湖业已澄净的同镜子一般。那千佛山的倒影映在水里，显的明明白白。那楼台树木，格外光彩，觉得比上头的一个千佛山还要好看，还要清楚。这湖的南岸，上去便是街市，却有一层芦苇，密密遮住。现在正是着花的时候，一片白花映着带水汽的斜阳，好似一条粉红绒线，做了上下两个山的垫子，实在奇艳。

这段文字是站在“铁公祠”鸟瞰的结果：南望千佛山，低看明湖，再望湖的南岸。这里采用的观察视角便是站在高处向南面及山下望去，展现出了湖光倒影、楼台树木和繁花围绕的整体景象。因为从高到低，视野开阔，所以画面内容繁多仍层次分明。

(2)脔尝法

又称分割观察。这是将整体事物分割开来，一部分一部分地观察的方法。可以按空间分割观察，也可以按类别分割观察。茅

盾《动摇》中写客厅用了空间分割：

胡国光一面听，一面瞧着客厅的陈设。正中向外是总理遗像和遗嘱，旁边配着“革命尚未成功，同志仍需努力”的对联。左壁是四条张之洞的字，而正通左厢的一对小门的门楣上立着一架24寸的男子半身放大像。……靠着左壁，摆着三张木椅，两条茶几，和对面的右壁下正是一式。两只大藤椅向外蹲着、相距三尺许，中间并设茶几，却放着一口白铜的火盆，青色的火焰正在盆沿跳舞。厅的正中，有一只小方桌，蒙着白的桌布……右壁近檐处，有一个小长方桌，供着水仙和时钟之类，还有一两件女子用品。一盏四方形的玻璃宫灯，从楼板上挂下来，玻璃片上贴着纸剪的字是“天下为公”：这就完成了客厅的陈设。

这段文字，将客厅分割为正中、左壁、右壁，逐一描写，是将整体分割为部分，逐一观察的结果。客厅的陈设极多，一眼望去，纷繁复杂。在这种情况下，只有采用分割观察的方式才可能既详尽又有条不紊。

(3)透视法

透视法即从一点透视事物全部的方法。这“一点”，是事物的某一突出的、具有代表性的、集中体现事物整体特征的一点，通过这“一点”，反映事物的整体特征。这是一种借一斑窥全豹的方法。奥地利作家茨威格的《一个女人一生中的二十四小时》中写女赌徒的手即用此法。作者以全部的心力观察了女赌徒的手——手形、手的动作、手所表现的激情，作者的观察精细而独到，从那双手可以看出人物。

2. 移位观察

移位观察是指观察位置即观察点不确定而随机变化的观察方法。为认识事物的全貌，认识人物的不同性格侧面，作者需要作

“面面观”，以求得完整的印象。这种观察，不受时间、地点的限制，也不选择观察主体的情绪，具有随机性和实效性。下面的文字便是移位观察的结果：

楼外的川上江中的溪水不分昼夜地流。流到平坦处汇成一个小小的深潭，但还是不断地流。流到走不通的路径上来又激起暴怒的湍鸣，张牙喷沫地作狮子奋迅。走通了，又稍稍遇着平坦处了，依然还是在流。过了一个急湍，又是一个深潭；过了一个深潭，又是一个急湍。[①]

作者的观察点随着溪水的流动而迁移着，从平坦处到不平坦处，从急湍到深潭，逐渐对溪流的全貌做了总体的把握。

3. 比较观察

比较观察是将此观察对象与其他观察对象进行比较，鉴别其相互的异同和特征，从而获得更准确、更实用的观察结果。

比较是人们认识事物的重要方法。通过比较可以从表面上毫不相干的事物中找出它们的内在联系，从相同或相似的事物中找出它们的不同特征。福楼拜曾经以眼前经过的一条牛为题，要莫泊桑写出 7 篇不同的散文来。当莫泊桑感到为难时，福楼拜就启发他用比较观察法去观察牛。比较观察的要点在于通过比较发现观察对象之间的内在联系和不同特征，从而获取写作的材料。下面的实例就是用的比较观察法。

他希望在他还没有到达沼地的时候，太阳不要出来。但是太阳却不迟延。月亮，在他刚出门的时候还放着光辉，现在却只像一湾水银似的闪着光；原先令人非常注目的远处黎明的粉红色的闪

① 郭沫若：《行路难》，《沫若文集》第五卷，人民文学出版社 1958 年版，第 221 页。

光，现在要细细找寻才能发现；原先遥远田野上的模糊不清的斑点，现在已经一目了然了，那是一捆捆黑麦。

这里是以月亮逐渐被太阳取代的时段为界限，将事物放在前后两个阶段来进行比较的，既描绘了周围的环境，又以黎明时分的景色变化来衬托了人物心情。

4. 反复观察

反复观察又叫跟踪观察，是指对观察对象的连续的反复的观察。客观事物由于受各种外界条件的影响和制约，往往会出现变幻莫测的奇异形态，不作反复观察，难以把握事物的内在联系。比如动物习性，昼夜表现不一，四季各不相同，为弄清动物习性自然需要反复观察。比如景物，观察者所处的时间、方位、角度不同，观察的对象就会千姿百态，变化无穷。这自然需要反复观察了。

观察的一般方法，不止上述几种。世界是纷纭复杂的，观察的方法也应当是灵活多样的。我们所介绍的只是几种基本的方法。写作者宜根据观察对象和观察目的的不同情况，灵活地采用各种不同的观察方法。

（二）特殊方法

这里所谓特殊方法是指艺术观察所采用的方法。前已提及，艺术观察着力于人与周围世界的审美关系，其目的是要发现自然和社会之美。因此艺术观察除了运用上述基本方法之外，更注重其方法的特殊性。

1. 五官开放，摄取具象化的材料

艺术观察既然是以发现、体察自然现象和社会现象美的价值为目的，那么，它摄取的材料就必然具有具象化的特点，它着重摄取造型性的材料，因为美总是具体、形象的。形象是美的外观，是美的可见、可感的物质形态，形象的东西必然是具体的。形象性愈

鲜明,美的表现也就愈鲜明。形象性不等于美,但美必然具有形象性的特质。要发现美,感受美,首先就要五官开放,把握观察对象的形象性,摄取具象化的写作材料。

直观把握观察对象的物质形态,是进行艺术观察,获取具象性材料的首要之点。每种客体都有其特定的物质形态、基本特征和属性。苍松挺拔,翠竹修长,梅枝遒劲。进行艺术观察,就是通过感官直观把握观察对象的外部形态、基本特征和属性,获得观察对象的直观形象。这种直观形象或转化为审美表象,留存在大脑的记忆里,或直接转变为文字图画。形象有静态和动态之别,进行艺术观察,不仅要注意观察对象在静止时的静态形象,而且要注意观察对象发展变化时的动态形象。一天之中,花有不同形色;不同时辰,猫眼有不同形状。观察时,需要留心,方能有所收获。

具体把握观察对象的个性特征,是进行艺术观察,获取具象性材料的关键之点。个性是这一事物区别于其他事物的内在的和外在的可感性特征,每一种事物都有自己不同于其他事物的特征,观察主体在进行艺术观察时,应当抓住这个特征。世界上没有绝对相同的两粒沙子,没有绝对相同的两只苍蝇,没有绝对相同的两只手,没有绝对相同的两个鼻子。要使形象鲜活,观察主体就要用审美的方式把握观察对象的个性特征。无论是观察人物还是观察景物,都要抓住个性特征。

2. 用心灵的眼睛看世界

艺术观察往往是以心灵和情绪去感知。艺术观察当然以五官感知为基础,但是它要求观察主体具有敏锐的"心理印象能力",能够捕捉到外部感觉器官感知之外的东西。视觉、听觉、嗅觉、味觉和触觉等外部感觉器官,在没有心理印象能力作为高度灵敏的接受器和反应器时,只能说这个人的外部感觉器官很好,他能够顺利地通过五官科医生的体检。但是,作为艺术观察来说,最重要的不是这个,而是观察者能够有很好的心理印象能力,他能够通过心灵

的眼睛去观察世界。

下面是加缪《流放与王国》中的一段文字：

> 长途汽车的窗户关着，一只瘦小的苍蝇在里面飞来飞去，已经有一会儿工夫了。它无声地、疲倦地飞着，颇有些快。……每当有一阵风挟着沙子打得窗子沙沙响时，那只苍蝇就打一个哆嗦。……沙子一把一把地打在窗子上，仿佛无形的手甩过来似的。那只苍蝇动了动怕冷的翅膀，一屈腿，飞了。

艺术观察中所谓的心理印象能力在这里可以得到实证：苍蝇"瘦小"、"打一个哆嗦"、"怕冷的翅膀"、"一屈腿"等，这似乎表现出了一种敏锐的视觉能力，但是实际上，是因为有敏锐的心理印象能力，才会产生这种感觉。"妙手所写全是妙眼所见"（金圣叹《杜诗解·戏题王宰画山水图歌》），"妙眼"之所有，全是因为具有敏锐的心理印象能力。

这里，我们已经看到，在各种外部感觉器官之外，还有第六感觉器官的存在。这是一种神秘的感官，因为它不像其他感官那样可以检验，我们不知道它到底存不存在一个具体的感觉器官，解剖生理学不能发现这个感官到底存在于人的哪一个部位。我们看见一条河流，我们知道是眼睛的作用，闭上眼睛，我们就什么也看不见了；我们听到美妙的音乐，知道是耳朵的作用，堵上耳朵，就什么也听不到了。但是，我们觉得夜空中有一个幽灵在游荡，我们想阻止这种感觉，却不知道去控制哪一个器官。人的外部感觉器官是可以控制的，而人的第六感觉人却不能抑制。"拂墙花影动，疑是玉人来"，第六感觉是妙不可言的。艺术观察看重的正是这种感觉。

3. 将自己与观察客体处在一种审美的关系之中

审美是作为主体的人对客体的美的领会和品鉴。客观存在的

审美对象是众多的，哪里有生活，哪里就有美。生活是写作者产生美感的源泉。艺术观察是美的观察，当然要将观察对象作为审美的对象，无论是社会的、自然的还是艺术的客观物体，都可以作为审美对象。我们可以感受朝阳明月、山川名胜、奇花异草的自然之美，我们也可以感悟英雄人物、平民百姓和亲朋好友的人性之美，我们还可以领略音乐舞蹈、影视文学和绘画雕塑的艺术之美。作为写作者的观察主体在进行艺术观察时，要将自己与观察客体处在一种审美的关系之中，从观察对象那里获得美感。这是进行艺术观察的方法上的要点。

观察者的审美方式主要有两点：一是艺术思维。观察对象的美是通过形象特征表现出来的，观察者发现美、感受美首先是直观的、形象的。观察者产生美感主要靠艺术思维，靠直感识别和形象识别。艺术思维意义上的观察属于情感范畴，对情感不能沉思，因为一旦沉思，情感就不复存在了。对作为情感范畴的艺术观察，也不能沉思；一旦沉思，艺术观察就变成了科学观察。道理很简单，我们去观察一条奔腾咆哮的河流，看着一泻千里的河水，我们沉思着：河水从哪里来，到哪里去？河水为什么翻卷起白色的浪花？你还会产生美感吗？理性思维的焦点是发现真理，真理的趋势就是排除掉若干错误感觉，保留一个正确的感觉，它适合于科学观察；艺术思维的焦点是发现美，它允许人们对一个东西有各种各样的感觉，它适合于艺术观察。譬如，望着一泻千里的河水，你可以感觉到人生的变幻莫测，也可以感觉到人生的波澜壮阔……一千个人可能有一千种感觉。

二是情理兼容。观察者的审美，既是情感的又是理智的。观察者赏景观物，访人问事，身临其境，往往具有一定的写作目的，出于一定的写作动机，因此，观察者的审美，除了获得审美愉悦之外，还希望获得更多的写作材料。观察对象作用于观察者，固然会引起观察者的兴奋，产生愉悦，但要升华为高层次的美感，还需要理

性的鉴赏和指导。因为，写作者获得美感，要形诸笔墨，就不止于性情摇荡，心灵享受，还要靠思维和语言的机制，这就需要凭借理智和情感的力量来开拓，需要情感记忆和理性记忆的结合。

4. 在观察中展开想象的翅膀

艺术创造需要想象力。一切创造活动都需要想象。想象在艺术观察中具有重要的作用。

没有想象，就没有栩栩如生的生活画面，就没有生动感人的具象性材料，也就没有感人至深的艺术形象。20 世纪 80 年代初，从维熙、陆文夫、张弦去东北长白山。他们坐车穿过一片落叶松林，陆文夫说，这片落叶松像海盗船上的一根根桅杆。落叶松林旁，有一片小白桦林，从维熙说，它像一群身穿素衣素裙的少女。张弦则说，这是十八十九世纪的无数只海盗船，把这帮穿素衣素裙的少女给抢走了。这就是写作者的想象。在常人那里，就是树；而在写作者那里，除了树，还有桅杆、少女和海盗船。可见，艺术观察应该展开想象的翅膀，任意翱翔。

五、观察的要求

（一）热爱生活

一个优秀的写作者，一定是一个热爱生活者。他不是一个厌世者，他将各种际遇看成是生活的恩赐，他懂得在生活中感悟。他会随时开放五官观察生活，他也会张开心灵的眼睛注视生活。他善于发现生活的美好，绝不会在生活中虚度光阴。要想成为一个优秀的写作者，应该热爱生活，品味人生。柳青说过，一个对人冷漠无情和对社会漠不关心的人，无论他怎样善于观察人，也不可能成为真正的作家。我们有理由认为，一个不爱生活的人，一个厌世者，即使世界上鲜花盛开，他也会视而不见。

（二）全面精细

观察全面是指观察主体能够从宏观着眼，站在时代的高度，从社会的历史和现实出发，观察整个社会发展的趋势，观察事物的全貌，进而把握社会、人生的整体特征和发展规律。如果没有对事物的全面的宏观的把握，观察主体便不可能高屋建瓴地了解与认识事物各个构成部分的价值。“知道全海，再写一岛”，老舍的这一经验之谈是值得我们重视的。

观察精细是指观察主体应该从微观入手，注意观察事物的各个组成部分，做到精细深入，达到明察秋毫、见微知著的妙境。

观察主体应该具有一种认识、一种观点、一种眼光，这就是将宏观和微观结合起来，在全面精细上下工夫，这样才可能提高和深化观察的能力。

（三）善于思考

观察必须与思考相结合。全面精细的观察必然伴有深入的思考。思维活动贯穿于整个写作过程，当然也贯穿于观察的过程。写作观察的过程既是观察主体各类感觉器官综合运用的过程，又是写作思维诞生、发展的过程，因此，写作观察要求观察主体不断地思索。“思考，能帮助观察，惟有多思善思，才能使你从五彩缤纷、光怪陆离的社会生活，‘悟’出别人还未悟及到的东西。思想是作品的灵魂、作品的核心。大凡‘核心’坚实，人所称道的作品，都是作者对生活认真思考的结果。所以我们不仅要善于观察，还要善于思考。”（叶文玲《愿你也铸一朵“金蔷薇”》）观察与思考，应当人影相随，一边观察，一边思考；观察本身就是一种积极的思维活动，两者难以分割。

（四）要有发现

观察要有所发现。没有发现，写作观察便没有达到目的。写作观察的发现是指在观察中观察主体必须努力捕捉住观察对象的特征。所谓特征，是指人的个性、物的差异和事的不同，也就是矛盾的特殊性，它是人们认识事物的基础，也是写作的基础。写作者要千方百计地找出千差万别的个性和特征来，以个性和特征进入写作材料，写出来的文章才可能做到不同一般。

每个事物总有区别于其他事物的特征，抓住这种个性特征进行深入的观察，就可能找到独特的写作材料，较好地认识和把握事物。

第二节　阅读：书山揽胜

一、阅读的界定

阅读是人类带有普遍意义的特有行为，是人类社会活动的重要组成部分之一，是通过视觉来接收书面文字材料，从书本学习知识、获取精神养料的活动。阅读的基本手段是看和读，阅读的基本对象是书面文字，阅读的中心是解释和理解，阅读的作用是为了学习并指导行动。

写作学中的阅读同一般意义上的阅读有所不同，写作学中的阅读是为了某一具体的写作目的而进行的阅读活动。它是摄取写作材料的重要途径之一，有感知、记忆、思维、想象等心理活动的参加，以捕捉信息、获取知识、积累写作材料、提高写作能力。

本节所讲述的阅读，当然要涉及一般意义上的阅读，但主要还

是指为了某一写作目的而进行的阅读。

二、阅读的作用

(一)间接摄取写作材料

阅读不一定是为了写作,但写作却必须阅读。阅读是积累材料、摄取材料的一条重要途径。一个人的活动时间和活动范围毕竟是有限的,同整个世界相比,个人的生活天地是非常狭小的;同整个社会历史相比,个人的生命历程又是非常短暂的。所以,仅凭直接观察所获得的材料实在是太少,写作者要获得更多的写作材料,就必须通过阅读,间接摄取写作材料。

作家秦牧说:“一个作家应当有三个仓库:一个直接材料的仓库装从生活中得来的材料;一个间接材料的仓库装书籍和资料中得来的材料;另一个就是日常收集的人民语言的仓库。有了这三种,写作起来就比较容易了。”[①]这里讲的间接材料,就是阅读书籍得来的材料。这在实用类文章,特别是学术性文章的写作中,是一种必不可少的材料。

进行文学写作,也离不开从书籍中间接摄取写作材料。艾芜在《文学手册》中曾经举过福楼拜、阿·托尔斯泰、巴尔扎克、普希金等作家的例子,可以说,没有一个作家,不为了研究材料去图书馆的。他不仅看文学部门的书,别的书籍也在参考之列。福楼拜写《布法尔与白居谢》一书,除了许多的小旅行之外,看了 1500 多册参考书;化学、医学、农学,他都得去读,笔记的卷宗,竟有 8 寸之高。

---

① 秦牧:《一个报告文学作者谈报告文学》,《长江文艺》1978 年 6 月号。

(二)增加知识、扩大视野

人不能没有知识。阿拉伯有句谚语:“没有知识的生活,就像没有香味的玫瑰花。”

知识的重要性,卓识者所见皆同。解决之道是:学习学习再学习。学习就离不开阅读。对此,我国古人的经验不胜枚举:“不学而求知,犹愿鱼而无网”(葛洪)、“书犹药也,善读之可以医愚”(刘向)、“非读书,不明理。要知事,须读史”(李光庭)。

知识的积累,带来的是视野的扩大,具体到写作上来说,就是思路的开阔、词汇的丰富、表达技巧的提高。阅读少,知识贫乏,写作时必然视野狭窄、思路闭塞、运笔生涩。每一个学习写作的人都有这样的体会:自己的写作能力是随着知识的增加而逐步提高的。知识积累越丰富,写作才思越敏捷,运笔越顺畅。

(三)陶冶情操、铸造个性

知识和美德固然属于两个不同的范畴,但却可以通过阅读同时获得。阅读为写作主体打下坚实的思想基础。车尔尼雪夫斯基说:“凡是好书,必定会在读者心中唤起对真、善、美的向往。”书就是社会,一本好书就是一个好的社会,它能够陶冶人的感情和气质,使人高尚。要完善自我,必须提高思想修养,而要提高思想修养,离不开具有价值的阅读。

培根认为:读书不仅可以促进才干,而且可以“塑造人的性格”,他甚至认为人的“精神上的缺陷没有一种是不能由相当的学说来补救的”,因为“史鉴使人明智;诗歌使人巧慧;数学使人精密;哲学使人深刻;伦理学使人庄重;逻辑与修辞使人善辩。凡有所学,皆成性格”。总之,学问改变气质,阅读使人充实,知识能够塑造人的性格。

三、阅读的方法

不同的阅读方法会产生不同的阅读效果，不同的阅读目的应采用不同的阅读方法。阅读方法没有固定不变的模式，常见的阅读方法有：

（一）朗读和默读

朗读是指同时使用眼、耳、口、脑的发声阅读。它要求朗读者要完全沉到文章之中去，细心体会文章的感情色彩，并用具有相应色彩的声音表达出来。朗读是最常用、最基本的阅读方式之一，通常分为理解分析性朗读、欣赏性朗读、创造性朗读等三种类型。利用它可以体察人物思想感情，细腻把握文章感情色彩，培养良好的文体意识和语感，揣摩用语的恰当和精到。

默读是侧重于琢磨、咀嚼文章的内容而不发出声音来的阅读方法。它通过快速地感知文字的意义和阻止发音来加快阅读的速度，或加深对文章的理解，或品味领悟文章的奥妙，它是最常用、最基本的阅读方式之一。

（二）略读和精读

略读是一种意在了解大意、把握主要内容的快速阅读方式。略读的特点是“粗”而“快”，或读其标题，或览其大意，或取其材料，或探其动态。略读可以快速把握文章的主要内容，开阔眼界，获得知识，节省阅读时间。常用于阅读不太重要的材料或已读过的文章。略读常用泛读和浏览的方式进行，因而也称为泛读或浏览。

精读是精细、深入地反复阅读。逐字逐句琢磨，反复多次阅读，是精读的表现形式；深思是精读的灵魂。深思具体体现在钻进文章中去，得其要领，知其精义，系统把握，融会贯通。对文学作品

还要品其神韵，领会作品的写法和语言。深思还体现为能从文章中跳得出来，明是非、辨真伪，做到灵活运用，并有所突破、有所前进。

（三）快读和慢读

快读也称速读，是指在一瞬间就能抓住很多字数的阅读方式。阅读速度与眼球每次由停止到移动的时间内所抓住的字数有关，抓到的字数越多，阅读速度越快，反之则越慢。这就要求在快读时，对专用词要一扫而过；对长句子和段落要善于捕捉中心词；对已知的或与阅读目的无关的可一目十行。快读可以提高阅读效率，节约时间。

慢读是指逐字逐句、精心细致地阅读。一般说，慢读是精读的一种表现形式，是在慢和细中求懂、求深，把握精神实质，领会奥妙，融会贯通，得出独到见解。

（四）全读和分读

全读是从头至尾，一次读完阅读材料的全部内容的阅读方式。全读便于全面把握材料内容，获得整体印象。

分读是把阅读内容分开来，一部分一部分地阅读。它有三种形式：1. 逐段读；2. 渐进读；3. 反复读。分读便于分析消化，有利于记忆背诵，适用于阅读较生疏、较难懂的材料。

良好的阅读方法，可以提高阅读的效率，可以快速、准确、全面地获得写作材料，积累知识。在具体的阅读过程中，各种阅读方法又是相互配合、交叉使用的。

四、阅读的要求

进行写作活动，不能离开生活实践和直接观察，也少不了书本

知识的阅读。前者可以获得亲身感受,后者可以借鉴他人经验。一个人的生活经验总是有限的,这对人的认识活动和写作活动都是一种不足。要弥补这种不足,需要阅读。阅读可以从千百年积累起来的他人的经验中获得思想理论知识和实际生活知识,也为写作提供间接性写作材料。写作者为了某一具体的写作目的而进行的阅读,应当遵循如下要求:

(一)明确阅读目的

写作者的阅读同欣赏性阅读有所不同,写作阅读带有明显的功利性,它是为了明确的目的而进行的阅读。因此,这种阅读具有以下几个方面的要求:

1. 悟义明理

朱熹在《观书有感》中说:“为学之道,莫先于穷理;穷理之要,必在于读书。”阅读产生体会,首先要在阅读中明辨事理,领悟要义。这样才可以晓世物、广胸襟、明事理、知道义。明确了这些,在写作时,就能见人所不能见,道人所不能道,立意就更高远。

2. 拓展思路

“作者有思路,遵路识斯真。”(叶圣陶《语文教学二十韵》)这里“遵路”就是辨明作者的思路,弄清作者思想发展的轨迹。写作阅读,要求阅读者自觉地揣摩作者的思路,分析文章谋篇布局的特点,领悟作者独到的运思匠心。这对于培养写作者思维的条理性、逻辑性,拓展写作思路,提高写作思维水平,是大有裨益的。

3. 觉察材料

潜心阅读,好比在波涛翻涌的大海里畅游,在繁花似锦的春天里漫步。我们会在不知不觉中记住激荡过自己的浪花,陶醉过自己的幽香。而这“浪花”和“幽香”,正是自己的阅读材料的特征。每一种文体不仅具有自己的结构特征,在材料上也有自己的使用特点。写作阅读要认真体会别人在不同文体中使用材料的特点。

这样,可以帮助自己更好地把握文体特点,从而提高写作能力。

4. 仿效体式

"夫述者相效,自古而然","若不仰范前哲,何以贻厥后来?"(刘知几《史通》)文章要有优美适当的体式。文章体式虽在不断发展变化之中,但这种发展变化是渐进的。文章体式其实是一种约定俗成,一旦形成,就处在一种稳定发展状态。为文先应识体。通过阅读,可以取式于优秀的文体范例,仿效前人的创造,领会各类文体的体裁特点,从而巧妙地加以运用。

5. 汲取语言

写作是以语言文字来创造文章的活动。写作语言的驾驭,不仅要有足够的词汇,还要有一定的机智和技巧。写作语言功力的培养,很大程度上来自阅读。古人云:"操千曲而后晓声,观千剑而后识器。"古今中外的名篇佳作,闪烁着语言的智慧之光,是我们学习语言的典范。熟读其中经典,做到烂熟于心,脱口成诵,日久必有体会,汲取到深厚的语言功力。

6. 借鉴技巧

"书痴者文必工,艺痴者技必良"。大量的写作阅读,可以借鉴前人写作的技巧。现代作家邹韬奋在进行了大量的阅读之后,发现了一个有趣的事实:所看的书虽然不能全部背诵出来,而且好像和他分了手,彼此忘却了,但一拿起笔来写的时候,用得着的文句和故事,竟会突然出现在脑际,效驰于腕下。他认为这是有益于他写的技术的。写作阅读,借鉴前人的写作技巧,其实不仅是任何初学写作者之必须,而且即使是写作高手也不能不认真揣摩、体悟。

(二)活跃阅读思维

写作阅读必须进行积极的思维活动,它是阅读感知力、阅读理解力、阅读评判力等各种阅读能力的综合运用。

在写作阅读过程中,阅读感知是读者凭借视觉器官接触文字

载体，并把受到的条件刺激传导给大脑分析器，再现文字载体所联系的客观事物，从而了解众多的信息。阅读感知是阅读思维的起点，它要求正确地理解词义、句意、段意、篇意，把握语言本身的因素，探寻语言后面的世界。这必然要进行积极的思维活动。

阅读理解力就是对文章、作品进行分析和综合的能力。阅读理解是阅读过程最为关键的一个阶段，即感知、理解、评判三个阶段的第二阶段，它不仅具有承上启下的过渡性质，是感知的基础，评判的前提，而且更为重要的是它具有揭示内容精髓的独立作用和意义。在阅读理解阶段，积极的思维活动是不言而喻的。因为阅读理解的内涵就是对文章作品进行分析解剖和综合概括。分析和综合本身就是思维的特征。

任何读者，在阅读任何文章或作品之后，在感知和理解的基础上，总会对该文章或作品做出一定的判断和评价。阅读评判是阅读中的高层次能力的表现，它是在欣赏的基础上做出的评价和判断，是由直觉到理性认识的飞跃。评判是由形式到内容、由具体到抽象的思维过程，它体现了主观性与客观性的统一。评判的过程，本身就是一个积极思维的过程。

写作阅读中进行积极的思维活动是一件艰苦的工作，必须坚忍不拔。由于功利性的驱使，古往今来，写作阅读留下许多动人故事。“头悬梁，锥刺股”，写作阅读之难、之苦，令人震撼！马克思为写《资本论》，阅读了 1500 册书籍；列夫·托尔斯泰写《战争与和平》，阅读了 700 多种历史著作；法国著名的科幻小说家儒勒·凡尔纳，为了写作，订阅了 20 多种报纸，在法国国王图书馆阅读了大批的书籍、报纸和杂志，做了两万多张卡片！许多对于学习的赞美之词，比如“勤奋努力”、“认真刻苦”、“坚忍不拔”、“废寝忘食”都与写作阅读有关。可见，写作阅读需要吃苦耐劳的精神，需要艰苦卓绝的毅力，需要废寝忘食的劳动。

（三）伴随阅读情感

写作阅读也是一种情感活动。阅读情感的产生，首先是阅读好奇心。好奇心是神圣的。每个人都有好奇心，但是，阅读的好奇心却不一定人人皆有，因为好奇心的最大敌人就是惰性，而惰性扼杀了许多的阅读好奇心。作为写作者，一定要培养阅读的好奇心。其次，写作阅读也是一种享受的阅读。拥有心智生活的人，阅读就是一种享受，因此，他们有读闲书的习惯。为了培养心智生活，加拿大 B·C 省《中学语文（英语）教学大纲》中把阅读作为"一种享受的源泉和一种信息的源泉"并把"喜爱作为一种娱乐消遣活动的阅读"作为学习的三项基本要求，鼓励消遣性的阅读。美国、德国在这方面也是如此。[①] 学习写作，应该拥有心智生活，养成享受的、消遣的读书习惯。第三，写作阅读是一种情感体验。阅读者同书中的人物心心相印，他的情感与书中人物的情感、作者的情感一脉相通。阅读者的情感注入了阅读的过程，就会产生"让我笑、让我哭、让我期待"（普雷莱茨·英图）的阅读效果。

（四）产生阅读体会

阅读体会是人的大脑受到信息的刺激，因知识、观念与思维、情感等因素的相互作用而产生的体验、领悟等观念性精神意念。对于写作者来说，产生阅读体会已经超越了一般认识的范畴；它是写作阅读必须具备的一种品质和能力。阅读体会常常是写作者的思想、文化、艺术修养和人格、道德精神的反映，是写作者的认知、理解、辨析、颖悟、创见等能力的体现。

写作意义上的阅读体会的产生，重要之点在于"善疑、求真、创

① 刘国正、顾黄初、章熊：《中国当代写作与阅读测试》，四川教育出版社 1995 年版。

获”(梁启超《学人谈治学》)。“善疑”才能提出问题,有了疑问才会竭力去“求真”,事实真相弄清楚了,也就有了创见和收获,有了创见和收获,写作者先前所积累的材料和所沉淀的理念便会鲜活起来,为写作者所用。

写作阅读是汲取借鉴他人的知识,没有这种汲取借鉴是不行的。人类的历史是在继承中发展的,不能凭空飞跃;人类的知识创造也是在知识积累中完成的,不能凭空突现。但是,后来者也不能仅仅停留在前人留下的台阶上,而必须更上一层楼,实现突破。所以,写作阅读的意义绝不仅仅是产生一般的体会。写作阅读的意义在于创造。

写作阅读中的创造首要之点在于“从阅读中突围而出”,不能一味地被阅读材料的思想内容局限、同化,而应该有所思考、有所评判;还要善于从阅读材料中跳出来,能够“化出”,由“化出”而“悟道”。“悟道”才是根本意义上的阅读体会,由此才能进行阅读创造。

第三节 感受:情感体验

一、感受的界定

所谓感受,是指写作者通过感觉器官并经由大脑的分解、综合,对写作对象的状貌、性质、特征等方面的接受、感触和认识;它以感觉、知觉为基础,常常渗透着情和理,是写作主体在体察、认识写作客体过程中的一种复杂的心理状态,这种心理状态反映出写作主体的感情层次和情绪变化。

感受不同于观察。观察是对于客观事物的特殊感知,是指通

过人的感觉器官来获得直接经验的有意识有目的的思维行动,着眼于反映客体的具体形象和本质特征;感受则主要是写作主体自身的心态活动,着眼于表现主体受到外物刺激后的心理状态和思维、情感活动的具体体验。

感受也不同于感觉和知觉(合称感知)。感知是一种先天的、人皆相似的心理反映,是认识的初级阶段,是主体对客观外物的个别属性或整体属性的反应;感受则是后天的、人人不同的在感知的基础上形成的比较复杂的心理状态,是主体受到客观外物刺激后的心理活动,这种心理活动渗透了主体的主观性评价。

二、感受的作用

(一)引发写作冲动

作者为文之前,都有一个准备过程,此过程是从写作动机的萌发,经选题、定体、聚材、立意至掌握全部写作内容的过程,其中写作动机的萌发是至关重要的一环,而写作动机的产生主要依赖于写作主体的感受。

写作有两种需要:客观需要和主体需要。写作动机离不开需要,但需要并不都能成为写作动机。写作动机的产生源于写作主体对客观事物的独特的感受。英国湖畔派诗人华兹华斯说过:“一朵微小的花对于我可以唤起不能用眼泪表达出来的那样深的思想。”[①]之所以会如此,是因为诗人对“微小的花”的感受深沉而独特。文章,无论是客观需要写的,还是别人授意写的,都离不开写作主体的独特的感受,这种独特感受引发了写作的冲动。

---

① 龙协涛:《艺苑趣谈录》,北京大学出版社 1984 年版,第 161 页。

（二）产生写作情感

写作是一个包括知、情、意三个方面因素的复杂的心理过程，在此过程中，作者不仅用文字反映客观世界，表述认知结果，而且将自己的感情主体的意志渗透其中。“繁采寡情，味之必厌”（《文心雕龙》），“感人心者，莫先乎情”（白居易），都是在从不同角度说明情感对于写作的重要性。

如果说，情感是文章作品的血液，那么，写作主体的感受就好比肝脏，没有造血的功能，血液从何而来？正是写作主体的感受，产生了写作的情感，推动了写作行为的发生。

写作实践表明：无论是鸿篇巨制，还是短文小品，其作者都有生活积累、情感积累，其写作冲动往往来源于感情触动。这种“触动”就是写作主体的感受。它是主观世界与客观世界撞击而产生的一种情感火花，它常常表现为情感的激荡、理智的启示和诗意的暗示，使作者产生一种表达某种思想、宣泄某种感情的渴望，这便是写作的冲动，它既是作者感情闸门的开启，又是作者写作思维活动的起点。

（三）启动写作思维

写作思维是写作的前提和灵魂。文章作品是客观事物在作者头脑中的反映，是作者思维成果的物质表现形式。没有思维活动，就没有写作活动；没有思维的成果，就没有写作的成果；没有思维的深度，就没有写作的深度。写作思维活动开启的前提是感受，没有感受，写作思维活动难以进行。

鲁迅先生曾深有体会地说：“静观默察，烂熟于心，凝思结想，一挥而就。”显然，鲁迅这段话，概括了写作活动的四个环节：“静观默察”是观察环节，通过观察获得感知，这是获得写作材料的主要渠道。“烂熟于心”是感受环节，这是产生写作冲动、启动写作思维

的主要途径。“凝思结想”为运思环节，这是升华认识、疏通思路、清理材料、设计文章蓝图的必由之路，是一种定向性的创造性思维活动，思维活动贯穿于写作活动的全过程，此环节最集中地体现了写作思维活动的特征。“一挥而就”是传达环节，这是通过语言符号将思维的成果“物化”的具体过程。在“静观默察”和“凝思结想”之间，是“烂熟于心”开启了写作的定向性思维活动。没有定向性的写作思维活动，就没有写作活动；而没有感受，也就没有定向性的写作思维活动。感受是写作思维活动的前提，“心有所动”（感受），才会对“所动”的客观事物进行思考。写作实践表明，写作主体是通过感觉器官获得了感知，引起了触动，产生了感受，才进一步进行定向性的思维活动的，进而进入文字传达阶段的。

三、感受的类型

感受是客观事物作用于主体的感官时主体所产生的相应的心理活动；是主体由于某种动机、目的，主观能动地用全部感官去体认客观事物时获得的心理认知。感受是主观的、感性的，往往伴随着强烈情感体验的心理活动，因此准确地描述感受比较困难。表现在感受类型的划分上，就是划分标准和结果的多样化。从感受渠道分，可分为视觉感受、听觉感受、嗅觉感受、味觉感受；从感受方式分，可分为微观感受、宏观感受、异常感受、反常感受、综合感受等等。在感受实践中，它们相互联系、彼此沟通。我们从简单实用，符合写作特点的角度出发，对感受进行如下分类：

（一）直接感受与间接感受

从感受渠道分，感受分为直接感受和间接感受。直接感受就是在真实的生活情境中，主体的感官对对象的直接体认。它是写作者获取生活信息、积累写作材料、蕴积感情、取得认识的主要途

径。间接感受就是借助种种媒介，如语言文字（听人讲述或看书）、电影、电视、舞台表演（话剧、戏曲、舞蹈），在别人营造的艺术境界中获得感受。两者对写作都很有价值，正所谓“读万卷书，行万里路”方能“下笔如神”。对初学写作者，向大师名家学习，有意识培养自己的间接感受，那至少可以“取法乎上，仅得其中”，进步得更快一些。

（二）情感性感受和认知性感受

从感受与情感的关系看，可以把感受分为情感性感受和认知性感受。情感性感受强调主体的喜怒哀乐、惊奇恐惧等情感内容，认知性感受却着眼于由感性向理性过渡的心理活动。我们平常讲，“请谈谈你的感受”，就是要求对方谈他的感觉、态度判断以及认识。情感性感受是推动写作的动机，认知性感受却常常是写作的内容。

（三）个人感受与社会感受

从感受的内涵性质的不同，感受可以分为个人感受和社会感受。个人感受是本能的、个性的、生理性的感受，冷与热、酸与甜、喜怒哀乐、尖利与柔和等；社会感受是后天形成的，带有群体性的，受文化、风俗、习惯的影响形成的感受。日本人看到乌鸦时很高兴，因为他们认为乌鸦是吉祥鸟；中国人却没有这样的好心情，因为在中国乌鸦向来被认为是带来厄运的鸟。中国人可以从爆竹燃放后的火药味里品出春节的气息，笃信基督教的人们却要从平安夜的歌声感受基督的重临。

在写作中，个人感受固然可以成为抒写的对象，但社会感受对写作的影响更大。因为虽然写作是表达作者的某种思想感情的，但体现在作品中，绝不是作者个体的“我”，“伟大的诗人谈着他自

己，谈着他的‘我’的时候，也就是谈着大家，谈着全人类。”[①]社会感受是主体独特的心理结构、艺术修养的有机组成部分，它或隐或显地决定着主体对生活的态度、题材的选择、情感的内容和抒发的方式。我们也强调写作中的个性，强调“表现自我”，但这种自我绝对不是“个人主义”，绝对不是与社会生活、文化背景隔绝的孤芳自赏，顾影自怜。当前我们的文学创作中出现了“私人化”倾向，这使我们的文学创作风格更趋于多元化，但其中的极端者就只表现脱离社会的“自闭”的自我，作品晦涩。我们强调社会感受，强调“创作个性”背后的“感受力的可传达性”（康德），正是为了避免这种现象。

（四）初次感受与再度感受

从感受是否被重复的角度，感受分为初次感受和再度感受。初次感受是在当下情景中的感受，再度感受是在回忆中，不断咀嚼回味初次的感受，使它更为强烈绵长。写作中记录下来的都是再度感受。如果初次感受非常强烈富有冲击力，那它就很容易进入主体的意识，转化为再度感受。比如，朱自清先生的父亲为他送行买橘子，吃力地“穿过铁道，须跳下去又爬上去”（朱自清《背影》）时，这个满含着父爱的背影，深深地烙在作者的眼里心里，纵然作者那时已经是20岁的自负的青年，也忍不住流下了泪水。那种震撼是如此强烈，以至多年后作者提笔之际都还历历在目。

不过有时候，某些初次感受也许主体并不太在意，甚至被记忆尘封了起来。但它可能早已悄悄潜入主体的无意识，一遇适当机会，它就在回忆里生长起来，清晰起来，不断地被放大。日本1995年电影《情书》就是这样一部不断掀开和放大已逝恋情的片子，那些几乎被忘记的细节，原来竟包含着绵长的深情。

---

① 别林斯基语，转引自赵炎秋《文学理论教程》，岳麓书社2000年版，第194页。

无论是初次感受还是再度感受，都需要主体有一颗感情丰富、敏锐的心，有迅速捕捉生活细节的艺术感受，准确的艺术记忆，出色的联想和想象能力。总之，写作者只有做生活的有心人，才能不断积累写作素材，培养起出众的感受能力。

（五）被动感受和主动感受

从主体感受客观事物的态度看，感受分为被动感受和主动感受。不经意间客观外物引起主体的情感共鸣就是被动感受。上面我们谈到的初次感受一般是被动感受。这种感受真切自然，“得来全不费工夫”，于创作非常难能可贵。但它具有偶然性，往往“有心栽花花不发，无心插柳柳成阴”，写作者不可能“守株待兔”，坐等艺术机缘的光临。所以，如果谈到有意识地培养感受能力的话，那就要求主体积极地进行主动感受，细致入微地观察体验生活中的人、事、物，细细品味生活中的每一次感动和心跳，提高自身的修养，掌握正确的感受方法，坚持不懈，感受能力一定会大大增强。

四、感受的原则

（一）调动各种感官进行感受

客观事物提供给主体的信息是立体的、多角度、多层次的，它的内涵丰富复杂。可是，一个对生活视而不见的人是感受不到这一点的，他们无意于把握透视生活的全部。在已有生活经验和审美经验的影响下，人们往往会形成“心理定势”，出现感受的惰性。作为创作者，必须打破“定势”克服惰性，调动一切感官从客观外物甚至是习见的事物中发掘出新的元素。长期的实践活动发展了人类的感觉能力，“人不仅通过思维，而且以全部感觉在对象世界中肯定自己”（马克思）。任何一种感觉从来都不是孤立的活动，所以“在写作的时候，不但要求助于自己的头脑，而且要求助于自己的

心灵，求助于自己的皮肤、眼睛、耳朵、鼻子、舌头和每一根神经末梢。”[①]所以要感受到事物新鲜生动的一面，就要调动人的眼耳口鼻舌，综合视觉、听觉、嗅觉、触觉，包括以心灵的律动去感受事物；而且，综合运用各种感官感受事物是形成通感的前提。

王蒙谈短篇小说创作时也曾说：“你看到了雨丝，这是一种视觉形象。这雨丝可能是细细的，因为这是场春雨，不是夏天那种倾盆大雨；也可能你感觉到了一种凉意，有时候，你还会闻到由于下雨泥土潮湿的气息；甚至下雨以后树叶和花的颜色、气味，都会发生变化。下雨的时候，还包括阴天所给你的视觉感觉，这种阴沉天空的感觉，也许在某些人身上引起的是一种快乐。如果是农民，他感觉是快乐的，因为他们的庄稼，还有地方正需要雨。如果是牧区，对春雨的感觉更敏锐，一场春雨过后，到处都是绿草。连牛啊、羊啊、放羊的牧民啊，都感觉到非常快乐。所以说，下雨这么一件很普通的事情，它是与你的视觉、嗅觉、听觉和你的许许多多的一系列复杂的感觉都分不开的。”（《王蒙谈短篇小说》）王蒙感觉到的雨是否更鲜活生动呢？是否让你惊喜地发现，原来一场雨有那么多被我们忽略了的精彩呢？

（二）感受要向两个向度开掘

为了更好地把握写作对象，积累丰富的写作材料，我们在广阔的时空里感受客观外物是否越多越好呢？其实不是这样。王国维在谈到文学家的生活经验对其创作的影响时说：“客观之诗人不可不多阅世，阅世愈深则材料愈丰富变化；《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅则性情愈真，李后主是也。”（《人间词话》）意思是，对于作家而言，生活经验越丰富，就越能“世事洞明皆学问，人情练达即文章”，比如曹雪芹之于清代社会

---

① 王蒙：《小说创作谈》，北京十月文艺出版社1987年版，第45页。

各阶层,鲁迅之于乡土中国,贾平凹之于改革初的农村,王跃文之于当代中国的官场。但是,也许作家的生活面很窄,可他向内心的开掘很深,也同样可以写出好作品,比如李煜。

也许受到王国维观点的启发,茅盾说:"和体验生活有联系的,还有一个问题,这就是'博'与'专'的问题,'博'就是认识生活的广度,'专'就是认识生活的深度。这两者不是对立的,而是一体的两面。真能深入一角者,必然也了解全面;全面的了解,有助于一角的深入。"① 总之,因为作家可以从两个角度表现生活:一客观,一主观,所以丰富、深刻是作家感受生活的两种方式。一方面,要多体验不同层次、不同方式的生活,从实际生活和书本资料中获得丰富的感受;另一方面,也要认真分辨生活的细微处,仔细聆听来自心灵深处的震颤。丰富性、深刻性犹如感受坐标的 X 轴、Y 轴,只有纵横相兼,才能在客观外物中观照出新颖、生动的内涵。

五、感受的方法

(一)观察体验

在写作的摄取阶段,观察和体验往往紧密结合在一起,观察中伴随着体验,体验之中有观察,两者难以截然分开。通过观察摄取到社会生活的多种信息,积累写作的原始材料;通过体验,形成身临其境的具体感受,以启动写作思维。本章"观察"一节已对观察作了阐述,这里仅对"体验"作具体阐述。

体验一般有两种理解,一是动词性的,即通过实践来认识周围的事物;一是名词性的,即亲身经历。在写作学里,体验是指伴随着观察产生的主体对客体的主观感受过程。

---

① 《茅盾评论文集》下,作家出版社 1984 年版,第 219 页

1. 体验的亲历性

古往今来的中西方文学家和文艺理论家都非常强调作家亲历生活。宋代诗人陆游说“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行”，王夫之也认为“身之所历，目之所见，是铁门限”(《夕堂永日绪论·内编》)，他们都指出亲历生活对创作的影响。鲁迅更明确提出体验的方法：“作者写出创作来，对于其中的事情，虽然不必经历过，最好是经历过。……我所谓经历，是所遇、所见、所闻……”[①]因为有这样的创作思想，所以鲁迅为了写出牢中的阿 Q，竟然打算在街间与行人打架而被捕，以便体验狱中生活。法国的狄德罗要求作家：“去熟悉各种不同的社会情况。试住到乡下去，住到茅棚里去，访问左邻右舍，更好是瞧一瞧他们的床铺、饮食、房屋、衣服等等。”[②]正是因为如此，毛泽东在 1942 年《延安文艺座谈会上的讲话》里倡导作家到群众中去，到实践中去，去“观察、体验、研究、分析一切人……一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料”。

2. 体验的生命性

体验是写作主体对于生命意义的把握，因此，它是一个本体论的概念，但同时，由于“体验”是主体的一种活生生的具体的心理活动，它是与主体的情感、意志、想象、回忆、直觉等心理功能紧密结合在一起的，因此它又是一个心理学的概念。它有两个重要的涵义：其一，强调生命、生活。体验就是对生命、生活的亲身的感受；其二，强调主动性、动作性。体验绝不是一种被动的行为，如认知心理学中的刺激—反应，而是主体从自然的内心情感出发，主动积极地去体验生命、生活及其价值。举例来说，当我们在实验室里以樱花为标本进行实验时，我们是在体验着樱花，我们的目的是获取

① 《鲁迅全集》第 6 卷，人民文学出版社 1987 年版，第 175 页。

② 《世界文学》1962 年第 1 期。

樱花是什么的客观知识;但当作家冰心看到樱花而想到日中人民的友谊时,就是在体验着樱花了。冰心在《樱花赞》里,把铺天盖地的樱花写得云蒸霞蔚,蔚为壮观。作者如此细致地写樱花,不是因为她要认知樱花的客观属性,而是她发现了樱花与生命、生活之间的内在联系,借赞樱花而歌颂日本人民。作者的兴趣不是植物学的,而是美学的和哲学的,她发现的是樱花所体现的生命和生活价值。这样,樱花就超越了认知对象而上升为审美的对象、体验的对象,樱花与人类生命和生活意义取得了一种内在的深刻的联系。这种联系是作者通过体验感受到的。

3. 体验的情感性

体验过程中有非常强烈的情感性。这种情感激发起作者强烈的创作冲动,也推动作者更深切地去观察事物,情感化地把握事物,"登山则情满于山,观海则意溢于海"(刘勰《文心雕龙》),其实质是"以我观物,故物皆著我色"(王国维《人间词话》),也就是"移情"。

王国维在《人间词话》里说:"诗人对于宇宙人生,须入乎其内,又须出乎其外。入乎其内,故能写之;出乎其外,故能观之。入乎其内,故有生气;出乎其外,故有高致。"体验的情感性也要求作者把握好"入乎其内"和"出乎其外"的辩证关系。"入乎其内",对客观世界有了深切的体验,才能物我一体,情景交融,甚至达到"物我两忘"。被这样强烈体验过的事物,当然会成为创作的材料。

但主体也不能完全忘情于客观外物中,还要做到"出乎其外"。"出乎其外"才能对客体作客观、冷静、理智的审视和把握。狄德罗说:"你是否趁你的朋友或爱人刚死的时候就做诗哀悼呢?不,谁趁这种时候去发挥诗才,谁就会倒霉!只有等到激烈的哀痛已过去……当事人才想到幸福遭到折损,才能估计损失,记忆才和想象结合起来,去回味和放大已经感到的悲痛。……如果眼前还在流泪,笔就会从手中落下,当事人就会受感情驱遣,写不下去了。"

(《谈演员》)

4. 体验的强烈性

从强度上看,体验是一种强烈、活跃、深刻、生动的心理活动。在体验中,主体调动全部的心理机制,进入一种全身心的心醉神迷的状态。在柏拉图看来,这种高强度的体验就是"迷狂"。产生"从未经验过的高热,浑身发汗",灵魂遍体沸腾跳跃,正如婴儿出齿时牙根感觉又痒又疼,灵魂初生羽翼时,也沸腾发烧,又痒又疼。[①]这种体验可能是瞬间产生的压倒一切的敬畏情绪,也可能是稍纵即逝的极强烈的幸福感,甚至是欣喜若狂、如醉如痴的感觉。中国古代文论对此也有精微的体察和描述。《毛诗序》说:"诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故永歌之。永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。"这种须伴以狂歌曼舞方足以表达的"志",正是诗人心中的高强度的体验。

以上我们谈到了体验时要注意的种种问题,最后我们还要提到的一点是:体验客体不是一次完成的,实际上要经历体验、理解、再体验的多次反复,才能完整把握客体。

(二)联想推测

在感受客观事物的过程中,离不开联想和想象,对写作者来说,感受力的强弱,取决于他的想象力。

联想与想象不仅是构思作品的最强有力的手段,而且贯穿在整个写作过程之中。在写作的摄取阶段,联想与想象的作用也相当突出。写作者在感知客观事物的过程中,通过联想与想象,设身处地,与对象融为一体,同呼吸共命运,以加深体验,获得切身的感受。对此,乔治·桑在《印象与回忆》一文中有过精彩的描述:"我

① 参见《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1987年版,第79页。

有时逃开自我，俨然变成一棵植物，我觉得自己是草，是飞鸟，是树顶，是云，是流水，是天地相接的那一条地平线，觉得自己是这种颜色或是那种形体，瞬息万变，去来无碍。我时而走，时而飞，时而潜，时而露。我向着太阳开花，或栖息在叶背安眠。天鹅飞时我也飞举，蜥蜴跳跃时我也跳跃，萤光和星光闪耀时我也闪耀。总而言之，我所栖息的天地仿佛全是我自己伸张出来的。”[①]奇妙的想象，融入作家的整个身心，不知我之为草虫，草虫之为我，为的是获得真切的感受。大量的实践说明，为获得真切感受，为写好马，作家把自己想象成马，为描写吝啬鬼，作家把自己想象为吝啬鬼。契诃夫为写好偷马贼，时时以他们的心肠来感觉，用他们的腔调来说话；鲁迅写阿 Q 入狱时，打算在街间与行人打架而被捕入狱，去感受牢狱之苦；屠格涅夫替自己作品中的主人公写日记，达两年之久；汤显祖写到春香祭奠杜丽娘时，好像自己成了春香，掩袖痛哭。可见运用联想与想象，设身处地去感受，这是感受的重要手段。

推测是一种探索性的思考，其内容是根据现存事物而对目前不存在的事做出陈述，它必然具有主观性，因此推测是否正确取决于观察是否详尽而透彻。我们必须以充分的、仔细的观察为推测的基础，以使推测经得起实践的检验。

推测是写作者用以对事物形成看法或主张的基本方法，在写作摄取阶段，获取材料，感受事物更离不开推测。屠格涅夫有一次泛舟河上，纵目浏览两岸风光，忽见近岸处有一幢楼房的窗内探出两个女人的头，一个是少女，另一个是老妇人，她们向着河上眺望。对这一极平常的感知，屠格涅夫在心里做出了推测：这个少女是被幽禁在这里，正翘首盼望她热恋中的情人。那老妇人，极可能是一个监护人，这只要看看她逡巡的目光就可以断定……屠格涅夫就是以此为契机，创作了著名小说《阿细亚》。

---

① 转引自《朱光潜美学文集》第 1 卷，上海文艺出版社 1992 年版，第 126 页。

（三）形成通感

通感是一种感知的移挪现象。一般情况下，人的感官所获得的感知都是反射式的，感知将外部刺激迅速传递给大脑，经过大脑处理，做出反应。因而是一项单项式的映像，比如眼睛得到视觉映像，耳朵得到听觉映像。但是，感官听命于大脑，各种感觉器官在分析器中枢部分形成感知的相互作用，可以使诸种感觉相互转换。这样，人们往往采用折射的方式，通过已转换的感知表现内心的感受。作为视觉映像的"银色的月光"可以被写作"寒冷的月光"，这便是运用触觉所获得的感受。进一步我们便可以将各种器官的感觉熔铸在一起，形成通感。使用通感可以形成十分独特的艺术感受。象征主义诗人波德莱尔的《感应》、刘鹗《老残游记》的王小玉说书都是通感的例子。

通感有三种，一是感觉间的相通：听觉与嗅觉、视觉与听觉、触觉与视觉。"微风过处，送来缕缕清香，仿佛远处高楼上渺茫的歌声似的"（朱自清《荷塘月色》），这是听觉与嗅觉相通。二是表象之间的通感。表象是主体对客体事物完整而全面的形象反映。表象通感就是主体在创作过程中表象的互相转换。这也是建立在感觉上，是各种感觉的叠加，是更高层次的通感。"……英格兰三个字使我想起蓝天下的小红房子，而法兰西是微雨的青色，像浴室的瓷砖，沾着生发油的香"（张爱玲《私语》）。"英格兰"三字的音韵、书写形象在作者心中唤起"蓝天、小房子"的表象，"法兰西"像一种颜色、一种瓷砖、一种香味；听觉、视觉、嗅觉交融在一起。三是双重通感，即在第一次通感后又再次通感。"月凉梦破鸡声白"，由视觉形象到触觉，"月光"、"白"；再由听觉形象转化为视觉形象，"鸡声"、"白"。①

---

① 参见苏恒、李敬敏：《文学原理新论》，四川省社会科学院出版社1983年版，第255页。

写作者感受生活，并非是只单用眼睛，或单用耳朵，往往总是五官开放，调动各种感官从多方面去感受事物，使各种感觉沟通交融，以获得更加深刻的印象。

六、注入感情

情感是写作行为产生的原动力。作者从生活中获得感受，产生写作冲动，本质上是一种情感的发动。作者进入构造形象的过程，也正是情感的发展鼓动想象的羽翼，并随着思想的加深和情感的喷涌，写作构思才得以完成。最后，作者对文章作品的修改润色，仍然要把是否准确地表达自己复杂的感受和情感作为依据。因此，情感在写作过程中起着重要作用，它是艺术的血液，流动于作品的各个部位，是“灌注生气于作品的全体”的东西。

情感在写作过程中如此重要，那么在写作摄取阶段，观察生活，获得感受的过程中，融入情感就成为十分重要的环节。感受的核心和本质就是感情，没有感情，感受便不复存在，很难相信没有情感的注入会引发写作冲动。曹雪芹在少年时期目睹生活在自己身边的个个女子的悲剧命运，产生切身的感受，心灵深处激起强烈的感情。在这种感情的推动下，他在“绳床蓬牖”、“举家食粥”的困境里，不辞“十年辛苦”，写成不朽的《红楼梦》。

情感的深入感受、体验促使写作主体深入认识、理解客观对象，会使理性认识趋向深入，感受愈深切，态度就愈鲜明，评价就愈有力，也就愈能显出思想的深度。刘鹗在《老残游记·自序》中说：“吾人生今之时，有身世之感情，有家国之感情，有社会之感情，有宗教之感情，其感情愈深者，其哭泣愈痛，此洪都百炼生所以有《老残游记》之作也。”魏巍曾深有体会地说：“总之，写作《东方》是伟大的斗争引发了我。我在现实生活里受到感动，又在感动中不断加

深了理性认识,这就是写作这本书的推动力量。”[①]可见,写作者融入感受过程中的情感应是显出思想深度的情感。

总之,培养感受能力,对于写作十分重要。我们必须坚持不懈,养成习惯,自觉地、随时地注意感受能力的培养。离开了生活,一切文章都变成了无本之木,无源之水。

第四节　选材:披沙拣金

所谓材料,是指作者为着某一个写作目的,从生活中搜集、摄取以及写入文章之中的一系列事实或论据。

我们在积累材料的时候,要力求丰富,多多益善,就像唐代文学家韩愈所说的“俱收并蓄,待用无遗”(《进学解》)。但在选择材料写入文章时,不能抓到什么就用什么,而要仔细鉴别,精益求精。鲁迅说过:“选材要严,挖掘要深。”(《关于小说题材的通信》)这一个“严”字,就说明了对材料必须严格把关。茅盾也曾经对此做过形象的描绘:“选用的时候,可就要像关卡的税吏似的百般挑剔了;整整一车的‘货’,全要翻过身来,硬的要敲一敲,软的要扪一把,薄而成片的,还得对着阳光照了又照,——一句话,用尽心力,总想找个把柄,便扣下来,不让过卡。”(《茅盾论创作》)

那么,选择材料有哪些标准呢?

① 魏巍:《我是怎样写〈东方〉的》,《新时期作家谈创作》,人民文学出版社 1983 年版,第 181 页。

一、聚焦主旨

主旨是文章的统帅和灵魂，材料要接受它的统辖和支配。因此选择材料要围绕主旨的需要，去选用那些和主旨有关的，最能说明、表现和突出主旨的材料。也就是说，要把材料揣摩透，把握它的价值和意义，确定它是否与主旨具有一致性。朱光潜说得好："每篇文章必有一个主旨，你须把重点完全摆在这主旨上，在这上面鞭辟入里，烘染尽致，使你所写的事理情态成一个世界，突出于其他一切世界之上，像浮雕突出于石面一样。读者看到，马上就可以得到一个强有力的印象，不由得他不被说服和感动。这就是选择，这就是攻坚破锐。"(《谈文学》)好的文章都是一个完整的整体，主旨与材料在内在实质上是统一的。例如老舍的小说《骆驼祥子》，紧紧围绕祥子买车几起几落的线索，选用了买车、被军队抓去和再买车、卖车的材料，另外还用了祥子被迫与虎妞结婚，虎妞难产以及对小福子产生好感等材料，有十多万字，却莫不对主旨起着直接的表现、烘托作用，深刻地展示了祥子的希望、挣扎与毁灭，展示了有着鲜活生命力的年轻人怎样地一步步被黑暗的社会所吞噬。

选择材料，必然有取也有舍，像契诃夫说的一样，在大理石上刻出人脸来，无非是把这块石头上不是脸的地方都剔掉罢了。对那些与主旨无关或关系不大的材料，哪怕非常生动、精彩，都应当果断地舍去，乃至忍痛割爱。"割爱大都是难事，它需要客观的冷静，尤其需要谨严的自我批评。不知选择大半由于思想的懒惰和虚荣心所生的错觉。"(朱光潜《谈文学》)如果不善于对材料进行去粗取精，写作就会变成堆砌材料，文章也枝蔓丛生，毫无意义。

选择材料，一方面要考虑文章的主旨，一方面要鉴别材料的价值。有的材料表面看起来比较琐碎，好像对文章的主旨没有显见的突出作用，但由于作者对事物本质的深刻把握，也能发掘出其内

在的价值来。托尔斯泰在《战争与和平》里，就选择了大量琐细的生活材料，如第十卷第五章中的一段描述："安德烈王爵带着自己的连队撤过故乡童山后，来到一个水池子的堤坝旁。看到许多兵士在水池里洗澡，他也想跳进去洗个痛快。他向那传出叫声和笑声的水池子看了一眼：那混浊的小池子里挤满了兵士们赤裸的白身体，像装在一只喷水罐里的鲤鱼一般，在脏水里跳来跳去，那跳动着的一堆肉体里所表示的快乐使它显得格外悲惨。到处都是肉体，岸上、水坝上和池子里，健康的、雪白的、筋肉发达的肉体。'肉，身体，炮灰！'安德烈王爵想着，竟看着自己赤裸的身体发起抖来了，并非由于冷，而是由于那不计其数的肉体所引起的一种连他自己也不了解的憎恶感与恐怖感。"士兵洗澡的场景本与战争并无直接联系，而且在规模宏大的战役缝隙里，可以说是微乎其微的，但作者竟从中寻找到了整部作品的主旨体现——战争与和平。可见，对主旨有深刻的认识，以表现主旨为目标，才能正确地选择材料。

二、强调真实

所谓真实，就是说材料要符合客观实际的情况。刘勰在《文心雕龙·宗经》里就已提出了"事信而不诞"的要求，即材料要真实可信，不荒诞。惟有材料真实的文章才具有说服力，可以说，文章的生命在于真实。

一般说来，新闻写作、理论文章和应用文章都要求材料真实准确。写人记事，不仅要确有其人，实有其事，而且还要注意细节的真实，像人物的音容笑貌、思想行为，事件的时间地点、过程结果，都要经过调查、研究，严格地依循客观实际，不能编造杜撰、想象和虚构。如果有引文，还需要核实、考据，做到一字不差。那种认为细节有点出入问题不大的想法是不对的，即使细节略有出入，不妨碍表达意思，但却会使人们对全部材料的可靠性产生怀疑，进而影

响作品的说服力。据保尔·拉法格在《忆马克思》里说，马克思在写作时，“从不满足于间接得来的材料，总要找原著寻根究底，不管这样做有多么麻烦。即令是为了证实一个不重要的事实，他也要特意到大英博物馆去一趟。”正因为这样，马克思的文章才无懈可击，经受住了各种考验。我们应该学习这种严谨的态度，认真负责地对待材料。

同时，真实性还表现为材料应该反映客观事物的本质和主流。有的材料，从个别来看是真实准确的，但它反映的是事物的非主流方面，如果把它作为事物的本质来看待，那就可能造成整体不真实。因此，选择材料，不仅要看细节的真实，还要看整体的真实。只有全面地、丰富地占有材料，眼光深邃地看待问题，才能把握住事物的本质特性和发展方向，才能去伪存真，选到真实的材料。

与上述要求不同的是，文学作品允许想象和虚构，允许夸大和缩小，而不必拘泥于客观存在的事物原状。但文学作品选材也要遵循真实，只不过不是事实的真实，而是艺术的真实。亚里士多德认为：“诗人的职责显然不是描绘已经发生的事件，而是某种可能发生的事件，即按照或然律或必然律可能发生的事。”（《诗学》）正因为文学作品描绘可能发生的事，显示了事物的本质和规律，它才具有更高的普遍性和真实性。文学作品的真实性主要体现在以生活为依据，以人物性格为基础，注重内在的逻辑性。如莫泊桑所说：“客观的作家不啰嗦地解释一个人物的精神状态，而要寻求这种心理状态在一定的环境里使得这个人必定完成的行为和举止。”（《“小说”》）言下之意，“客观的作家”并不追求人物的心理描写，而以其“必定”的行为举止来表现隐藏的内在逻辑性，也就是合情合理的必然性，从而构成了大家理解和接受基础。

三、捕捉典型

刘勰曾在《文心雕龙·事类》中讲:“综学在博,取事贵约,校炼务精,捃理须核,众美辐辏,表里发挥。”这就是说,收集材料要丰富,选用事例要精炼,并且要核实准确,以使材料围绕中心,充分发挥作用。选用精炼的事例,实际上就是选用典型材料。所谓典型材料,是指那些深刻地揭示了事物的本质,具有广泛代表性和强大说服力的材料。

在文章中,材料不是以量来表现,而是以质取胜的,即以精当、典型的材料达到以少胜多。魏巍在抗美援朝时期,作为随军记者曾写了一篇通讯《自豪吧,祖国》。文中用了20多个他采访来的、认为非常生动的例子,但效果并不好。于是魏巍重新提炼、加工,只选取了松骨峰战斗、火中救孩子与防空洞里吃雪和炒面三个材料,写出了《谁是最可爱的人》。文章发表后,强烈地震撼了读者的心灵,甚至“最可爱的人”也就成了志愿军的代名词。对此,作者总结说:“用最能代表一般的典型例子,来说明本质的东西,给人的印象是清楚的,也会是突出的。”

典型材料反映事物的本质,但并不是说典型材料就是抽象的、概括的,相反,典型材料是生动的、具体的,富有鲜明个性的,是个别与一般、特殊与普遍的统一。夏衍曾写过一篇论说文《种子的力量》,文中选用了这样一段材料:“人的头盖骨结合得非常致密,坚固,生理学家和解剖学家用尽了一切的方法,要把他完整地分开,都没有成功。后来,忽然有人发明了一个方法,就是把一些植物的种子放在要解剖的头盖骨里,给予温度与湿度,使种子发芽。一发芽,这些种子便以可怕的力量,将一切机械所不能分开的头骨,完整地分开了。”这则材料可以说是个别的、具体的,但同时又是最具有概括力和说服力的,对于作者所要论说的“世界上力气最大的是

种子”的观点，起到了以一当十的作用。

表现事物本质的现象有多种，哪一种最具有表现力呢？有的人认为重大的、突出的才是典型的，而对细节则根本不在意。其实，许多生动的细节也是具有表现力的，它往往能以点带面，以小见大，让我们管窥一斑而知全豹。如《红楼梦》里对妙玉着笔最少，却能令人过目不忘。刘姥姥喝过的茶杯她叫人掷去，却将自己用的绿玉斗斟茶给宝玉；宝玉做寿，众姐妹闹得欢天喜地，她却一人枯坐参禅，而暗地里又递一张粉红笺的贺帖。这些微妙的细节，就把妙玉冷僻而又不忘情的性情本色活灵活现地表现了出来。类似这样的细节也属于典型材料，而且是最能生动形象地揭示事物本质的典型材料。

四、凸现新颖

选择材料要注重材料的新颖性。从文章本身的特点来说，文章是对现实的反映，而世界上所有的事物都处于变化当中，每天不断地有新现象、新事物和新观念出现，那么写文章的人要想反映客观实际，就应该敏锐地捕捉那些新鲜的、具有时代精神的现象和观念，并表现出来。从读者的要求来说，如果文章里选用的都是陈旧的材料，千篇一律，缺乏新意，恐怕谁都不愿意去读。因此，在选材上也就必然要讲究材料的新颖性。

新颖的材料，是指新鲜的，别人没有用过的材料。例如中外文学史上塑造的多个吝啬鬼形象：吴敬梓在《儒林外史》里写严监生，临死时还舍不得油灯里的两根灯草，必须拔去了一根方才咽气；莫里哀的《悭吝人》主人公阿巴贡，请客时让仆人在酒里兑水，把客人吃剩的点心送回铺子；巴尔扎克笔下的葛朗台，当临终忏悔的神父拿镀金十字架给他吻的时候，还想伸手去抓……这些形象都有吝啬贪财的本质，但是作者却能选取不同的、别人没用过的材料来描写，

从而使人物更具个性,以陌生、新奇的面目给人留下深刻印象。

新颖的材料也指有新意的材料,哪怕是别人用过的,但只要能发掘出别人文章里所没有的新意,就仍属于新颖的材料。像鲁迅的小说《采薇》,就是运用古为今用的观点,从伯夷、叔齐在首阳山采薇而食的历史材料中发掘出新意来。这是一个文人传诵已久的话题,历史大多是对他们“义不食周粟”的褒扬,孟子、韩愈对此都曾做出过很高的评价。但鲁迅选取这段材料却是在于看到了他们遵从所谓的“王道”,不问政治,一心超然隐居的消极态度,因而把他们作为贬斥、嘲弄的对象,进行了否定和讽刺。由此可见,材料的新颖和写作者思维的创新是分不开的,惟有思维创新,才能选到新颖的材料。

例文阅读

【例文 1】

故乡的野菜

周作人

我的故乡不止一个,我住过的地方都是故乡。故乡对于我并没有什么特别的情分,只因钓于斯游于斯的关系,朝夕会面,遂成相识,正如乡村里的邻舍一样,虽然不是亲属,别后有时也要想念到他。我在浙东住过十几年,南京东京都住过六年,这都是我的故乡;现在住在北京,于是北京就成了我的家乡了。

日前我的妻往西单市场买菜回来,说起有荠菜在那里卖着,我便想起浙东的事来。荠菜是浙东人春天常吃的野菜,乡间不必说,就是城里只要有后园的人家都可以随时采食,妇女小儿各拿一把剪刀一只“苗篮”,蹲在地上搜寻,是一种有趣味的游戏的工作。那时小孩们唱道:“荠菜马兰头,姊姊嫁在后门头。”后来马兰头有乡

人拿来进城售卖了，但荠菜还是一种野菜，须得自家去采。关于荠菜向来颇有风雅的传说，不过这似乎以吴地为主。《西湖游览志》云："三月三日男女皆戴荠菜花。谚云，三春戴荠花，桃李羞繁华。"顾禄的《清嘉录》上亦说，"荠菜花俗呼野菜花，因谚有三月三蚂蚁上灶山之语，三日人家皆以野菜花置灶陉上，以厌虫蚁。侵晨村童叫卖不绝。或妇女簪髻上以祈清目，俗号眼亮花。"但浙东人却不很理会这些事情，只是挑来做菜或炒年糕吃罢了。

黄花麦果通称鼠麴草，系菊科植物，叶小微圆互生，表面有白毛，花黄色，簇生梢头。春天采嫩叶，捣烂去汁，和粉作糕，称黄花麦果糕。小孩们有歌赞美之云：

黄花麦果韧结结，
关得大门自要吃：
半块拿弗出，一块自要吃。

清明前后扫墓时，有些人家——大约是保存古风的人家——用黄花麦果作供，但不作饼状，做成小颗如指顶大，或细条如小指，以五六个作一攒，名曰茧果，不知是什么意思，或因蚕上山时设祭，也用这种食品，故有是称，亦未可知。自从十二三岁时外出不参与外祖家扫墓以后，不复见过茧果，近来住在北京，也不再见黄花麦果的影子了。日本称作"御形"，与荠菜同为春的七草之一，也采来做点心用，状如艾饺，名曰"草饼"，春分前后多食之，在北京也有，但是吃去总是日本风味，不复是儿时的黄花麦果糕了。

扫墓时候所常吃的还有一种野菜，俗名草紫，通称紫云英。农人在收获后，播种田内，用作肥料，是一种很被贱视的植物，但采取嫩茎瀹食，味颇鲜美，似豌豆苗。花紫红色，数十亩接连不断，一片锦绣，如铺着华美的地毯，非常好看，而且花朵状若蝴蝶，又如鸡雏，尤为小孩所喜。间有白色的花，相传可以治痢，很是珍重，但不

易得。日本《俳句大辞典》云："此草与蒲公英同是习见的东西，从幼年时代便已熟识。在女人里边，不曾采过紫云英的人，恐未必有罢。"中国古来没有花环，但紫云英的花球却是小孩常玩的东西，这一层我还替那些小人们欣幸的，浙东扫墓用鼓吹，所以少年常随了乐音去看"上坟船望的姣姣"；没有钱的人家虽没有鼓吹，但是船头上篷窗下总露出些紫云英和杜鹃的花束，这也就是上坟船的确实的证据了。

阅读提示

周作人一生在创作上最主要的成就是散文小品。他的文章谈古涉今、广征博引、挥洒自如；善于运用间接材料，仿佛信手拈来，却熨帖无比。通过写故乡的野菜，不动声色地表达出怀念故乡的个人感受，但其中有民俗、乡谚，有典籍征引，在平淡悠闲的抒情中，引人漫步于书海智林。可以在材料运用、感受的深化等方面启发我们。

【例文二】

歌　声

朱自清

昨晚中西音乐歌舞大会里"中西丝竹和唱"的三曲清歌，真令我神迷心醉了。

仿佛一个暮春的早晨，霏霏的毛雨默然洒在我脸上，引起润泽，轻松的感觉。新鲜的微风吹动我的衣袂，像爱人的鼻息吹着我的手一样。我立的一条白矾石的甬道上，经了那细雨，正如涂了一层薄薄的乳油；踏着只觉越发滑腻可爱了。

这是在花园里。群花都还做她们的清梦。那微雨偷偷洗去她们的尘垢，她们的甜软的光泽便自焕发了。在那被洗去的浮艳下，

我能看到她们在有日光时所深藏着的恬静的红，冷落的紫，和苦笑的白与绿。以前锦绣般在我眼前的，现在都带了黯淡的颜色。——是愁着芳春的销歇么？是感着芳春的困倦么？

大约也因那蒙蒙的雨，园里没了浓郁的香气。涓涓的东风只吹来一缕缕饿了似的花香；夹带着些潮湿的草丛的气息和泥土的滋味。园外田亩和沼泽里，又时时送过些新插的秧，少壮的麦，和成阴的柳树的清新的蒸气。这些虽非甜美，却能强烈地刺激我的鼻观，使我有愉快的倦怠之感。

看啊，那都是歌中所有的：我用耳，也用眼，鼻，舌，身，听着；也用心唱着。我终于被一种健康的麻痹袭取了，于是为歌所有。此后只有歌独自唱着，听着；世界上便只有歌声了。

阅读提示

朱自清的抒情散文以深挚的感情、细腻的描摹、独到的感受见长。他对事物的描绘，往往状形传神、气韵生动，“状难写之景如在目前”。之所以能有这样的艺术效果，与作者调动各种感官感受客体是密不可分的。且不说著名的《荷塘月色》，就是影响并不大的《歌声》也很好地体现了朱氏散文这一特点。歌声犹如暮春早上的霏霏细雨，笼罩着想象中花园里的群花，花的红、紫、白、绿无不具有丰富的表情，而花香则仿佛饿了似的——用耳、鼻、舌、身、心听着唱着，各种感觉相互打通，歌声当然变得具体可感、可视、可触，展现出全新的质感。

【例文三】

更衣记

张爱玲

如果当初世代相传的衣服没有大批卖给收旧货的，一年一度

六月里晒衣裳,该是一件辉煌热闹的事吧。你在竹竿与竹竿之间走过,两边拦着绫罗绸缎的墙——那是埋在地底下的古代宫室里发掘出来的甬道。你把额角贴在织金的花绣上。太阳在这边的时候,将金线晒得滚烫,然而现在已经冷了。

从前的人吃力地过了一辈子,所作所为,渐渐蒙上了灰尘;子孙晾衣裳的时候又把灰尘给抖了下来,在黄色的太阳里飞舞着。回忆这东西若是有气味的话,那就是樟脑的香,甜而稳妥,像记得分明的快乐,甜而怅惘,像忘却了的忧愁。

我们不大能够想象过去的世界,这么迂缓,安静,齐整——在满清三百年的统治下,女人竟没有什么时装可言!一代又一代的人穿着同样的衣服而不觉得厌烦。开国的时候,因为“男降女不降”,女子的服装还保留着显著的明代遗风。从十七世纪中叶直到十九世纪末,流行着极度宽大的衫裤,有一种四平八稳的沉着气象。领圈很低,有等于无。穿在外面的是“大袄”。在非正式的场合,宽了衣,便露出“中袄”。“中袄”里面有紧窄合身的“小袄”,上床也不脱去,多半是娇媚的桃红或水红。三件袄子之上又加着“云肩背心”,黑缎宽镶,盘着大云头。

削肩、细腰、平胸,薄而小的标准美女在这一层层衣衫的重压下失踪了。她的本身是不存在的,不过是一个衣架子罢了。中国人不赞成太触目的女人。历史上记载的耸人听闻的美德——譬如说,一只胳膊被陌生男子拉了一把,便将它砍掉——虽然博得普通的赞叹,知识阶级对之总隐隐地觉得有点遗憾,因为一个女人不该吸引过度的注意;任是铁铮铮的名字,挂在千万人的嘴唇上,也在呼吸的水蒸气里生了锈。女人要想出众一点,连这样堂而皇之的途径都有人反对,何况奇装异服,自然那更是伤风败俗了。

……

对于细节的过分的注意,为这一时期的服装的要点。现代西方的时装,不必要的点缀品未尝不花样多端,但是都有个目的——

把眼睛的蓝色发扬光大起来，补助不发达的胸部，使人看上去高些或矮些，集中注意力在腰肢上，消灭臀部过度的曲线……古中国衣衫上的点缀品却是完全无意义的，若说它是纯粹装饰性质的吧，为什么连鞋底上也满布着繁缛的图案呢？鞋的本身就很少在人前露脸的机会，别说鞋底了，高底的边缘也充塞着密密的花纹。

袄子有“三镶三滚”、“五镶五滚”、“七镶七滚”之别，镶滚之外，下摆与大襟上还闪烁着水钻盘的梅花、菊花。袖上另钉着名唤“阑干”的丝质花边，宽约七寸，挖空镂出福寿字样。

这里聚集了无数小小的有趣之点，这样不停地另生枝节，放恣，不讲理，在不相干的事物上浪费了精力，正是中国有闲阶级一贯的态度。惟有世界上最清闲的国家里最闲的人，方才能够领略到这些细节的妙处。制造一百种相仿而不犯重的图案，固然需要艺术与时间；欣赏它，也同样地烦难。

古中国的时装设计家似乎不知道，一个女人到底不是大观园。太多的堆砌使兴趣不能集中。我们的时装的历史，一言以蔽之，就是这些点缀品的逐渐减去。

……

阅读提示

张爱玲的作品多奇诡之笔，这来自于她独到张扬的个人感受；她每每能捕捉到，并准确地用文字把这些感受固定下来。回忆似樟脑的香，“甜而稳妥”、“甜而怅惘”；引人瞩目的女人，在千万人的嘴唇上，呼吸的水蒸气里难免会“生了锈”；更有“生命是一袭华美的袍，爬满了蚤子”（《天才梦》）；都是独到的张式体验和语言，细腻而尖锐，对通感的运用娴熟而富有创意，直至今天，还有不少拥趸和创作上的追随者。当然模仿者不能逾越张爱玲，因为感受必须是独到的。

【例文四】

珍珠鸟

冯骥才

真好！朋友送我一对珍珠鸟。放在一个简易的竹条编成的笼子里，笼内还有一卷干草，那是小鸟舒适又温暖的巢。

有人说，这是一种怕人的鸟。

我把它挂在窗前。那儿还有一盆异常茂盛的法国吊兰。我便用吊兰长长的、串生着小绿叶的垂蔓蒙盖在鸟笼上，它们就像躲进深幽的丛林一样安全；从中传出的笛儿般又细又亮的叫声，也就格外轻松自在了。

阳光从窗外射入，透过这里，吊兰那些无数指甲状的小叶，一半成了黑影，一半被照透，如同碧玉；斑斑驳驳，生意葱茏。小鸟的影子就在这中间隐约闪动，看不完整，有时连笼子也看不出，却见它们可爱的鲜红小嘴儿从绿叶中伸出来。

我很少扒开叶蔓瞧它们，它们便渐渐敢伸出小脑袋瞅瞅我。我们就这样一点点熟悉了。

三个月后，那一团愈发繁茂的绿蔓里边，发出一种尖细又娇嫩的鸣叫。我猜到，是它们有了雏儿。我呢？决不掀开叶片往里看，连添食加水时也不睁大好奇的眼去惊动它们。过不多久，忽然有一个小脑袋从叶间探出来。更小哟，雏儿！正是这个小家伙！

它小，就能轻易地由疏格的笼子钻出身。瞧，多么像它的母亲：红嘴红脚，灰蓝色的毛，只是后背还没有生出珍珠似的圆圆的白点；它好肥，整个身子好像一个蓬松的球儿。

起先，这小家伙只在笼子四周活动，随后就在屋里飞来飞去，一会儿落在柜顶上，一会儿神气十足地站在书架上，啄着书背上那些大文豪的名字；一会儿把灯绳撞得来回摇动，跟着跳到画框上去了。只要大鸟在笼里生气儿地叫一声，它就立即飞回笼里去。

我不管它。这样久了，打开窗子，它最多只在窗框上站一会儿，决不飞出去。

渐渐它胆子大了，就落在我书桌上。

它先是离我较远，见我不去伤害它，便一点点挨近，然后蹦到我的杯子上，俯下头来喝茶，再偏过脸瞧瞧我的反应。我只是微微一笑，依旧写东西，它就放开胆子跑到稿纸上，绕着我的笔尖蹦来蹦去；跳动的小红爪子在纸上发出嚓嚓响。

我不动声色地写，默默享受着这个小家伙亲近的情意。这样，它完全放心了。索性用那涂了蜡似的、角质的小红嘴，"嗒嗒"啄着我颤动的笔尖。我用手抚一抚它细腻的绒毛，它也不怕，反而友好地啄两下我的手指。

有一次，它居然跳进我的空茶杯里，隔着透明光亮的玻璃瞅我。它不怕我突然把杯口捂住。是的，我不会。

白天，它这样淘气地陪伴我；天色入暮，它就在父母的再三呼唤声中，飞向笼子，扭动滚圆的身子，挤开那些绿叶钻进去。

有一天，我伏案写作时，它居然落到我的肩上。我手中的笔不觉停了，生怕惊跑它。呆一会儿，扭头看，这小家伙竟趴在我的肩头睡着了，银灰色的眼睑盖住眸子，小红脚刚好给胸脯上长长的绒毛盖住。我轻轻抬一抬肩，它没醒，睡得好熟！还呷呷嘴，难道在做梦？

我笔尖一动，流泻下一时的感受：

信赖，往往创造出美好的境界。

阅读提示

这篇散文写于 1984 年，在那么一种文学要寻根啦、启蒙啦的喧嚣的时代背景下，作者写了一种最纯净美好的情感——信赖，怕人的小鸟对人的信赖。写作中的感受需要的是真切独到，感受到

了，文章也就水到渠成了。材料很小，也没有悠长的韵味；但是，正好，小材料成就小文章，清新隽永，耐读。

【例文五】

新校舍（节选）

汪曾祺

……

大图书馆后面是大食堂。学生吃的饭是通红的糙米，装在几个大木桶里，盛饭的瓢也是木头的，因此饭有木头的气味。饭里什么都有：砂粒、耗子屎……被称为“八宝饭”。8个人一桌，4个菜，装在酱色的粗陶碗里。菜多盐而少油。常吃的菜是煮芸豆，还有一种叫做魔芋豆腐的灰色的凉粉似的东西。

大图书馆的东面，是教室。土墙，铁皮顶。铁皮上涂了一层绿漆。有时下大雨，雨点敲得铁皮丁丁当当地响。教室里放着一些白木椅子。椅子是特制的，右手有一块羽毛球拍大小的木板，可以在上面记笔记。椅子是不固定的，可以随便搬动，从这间教室搬到那间。吴宓先生上“红楼梦研究”课，见下面有女生没有坐下，就立即走到别的教室去搬椅子。一些颇有骑士风度的男同学于是追随吴先生之后，也去搬。到女同学都落座，吴先生才开始上课。

我是个吊儿郎当的学生，不爱上课。有的教授授课是很严格的。教西洋通史（这是文学院必修课）的是皮名举。他要求学生记笔记，还要交历史地图。我有一次画了一张马其顿王国的地图，皮先生在我的地图上批了两行字：“阁下所绘地图美术价值甚高，科学价值全无。”

……

朱自清先生教课也很认真。他教我们宋诗。他上课时带一沓卡片，一张一张地讲。要交读书笔记，还有月考、期考。我老是缺课，因此朱先生对我印象不佳。

多数教授讲课很随便。刘文典先生教《昭明文选》，一个学期才讲了半篇木玄虚的《海赋》。

闻一多先生上课时，学生是可以抽烟的。我上过他的“楚辞”。上第一课时，他打开高一尺又半的很大的毛边纸笔记本，抽上一口烟，用顿挫鲜明的语调说：“痛饮酒，熟读《离骚》——乃可以为名士。”他讲唐诗，把晚唐诗和后期印象派的画联系起来讲。这样讲唐诗，别的大学里大概没有。闻先生的课都不考试，学期终了交一篇读书报告即可。

唐兰先生教词选，基本上不讲。打起无锡腔调，把词“吟”一遍：“‘双鬓隔香红啊——玉钗头上风……’好！真好！”这首词就算讲过了。

西南联大的课程可以随意旁听。我听过冯文潜先生的美学。他有一次讲一首词：

汴水流，
泗水流，
流到瓜洲古渡头，
吴山点点愁。

冯先生说他教他的孙女念这首词，他的孙女把“吴山点点愁”念成“吴山点点头”，他举的这个例子我一直记得。

……

阅读提示

典型的忆名人散文，轻松亲切，如炉边谈话。写名人掌故就是这样，熟不拘礼信手拈来，一点幽默、一点怪癖、一点满含时代气息的细节；直接引用原话，间接描述行状，重意略形，气韵生动。给我

们最大的启发是，如何有心地收集身边琐碎的材料，以何种匠心精心选择加工。做生活美丽而优雅传神的记录者。

【例文六】

公务员之死

（俄）契诃夫

在一个非常好的晚上，一位心情也非常好的庶务官伊万·德米特里奇·切尔维亚科夫，正坐在剧院池座第二排上，举着望远镜观看轻歌剧《科尔涅维利的钟声》。他看着演出，感到自己快乐到了极点。可是突然……小说中常常会遇到这种“可是突然”。作家是对的：生活中总是充满着那么多的意外事件！可是突然，他脸上出现了皱纹，眼珠子直往上翻，呼吸也停止了……他把望远镜从眼前移开，弯下腰，便……阿嚏一声！！！你们瞧，他打了个喷嚏。无论是谁，不论在什么地方，打喷嚏都是不能禁止的。庄稼汉打喷嚏，警察打喷嚏，有时甚至连三品文官也打喷嚏。所有的人都打喷嚏。切尔维亚科夫一点也没感到难为情，他用手绢擦擦鼻子，并且如同懂礼貌的人那样，打量一下四周，看看自己的喷嚏是否惊扰了别人。可是突然，他又感到不好意思起来。他看见坐在他前面第一排池座上的那个小老头，正用手套使劲擦拭自己的秃顶和脖子，嘴里还嘟嘟囔囔说着什么。切尔维亚科夫认出那个小老头就是三品文官布里扎洛夫将军，他在交通部任职。

“我的唾沫星子喷在他身上了！”切尔维亚科夫心里想道，“他虽然不是我的顶头上司，是别的部门的，不过这毕竟有点不妥。应该向他道歉才对。”

切尔维亚科夫咳嗽一声，向前躬着身子，凑近将军的耳朵根小声说：

“对不起，大人，我喷了您一身……我不是有意的……”

“没什么，没什么……”

“看在上帝的分上，请您原谅我吧。要知道……我不是故意的！”

“哎呀呀，您就坐下吧！让我好好看戏吧！”

切尔维亚科夫窘住了，他傻笑一下，开始朝舞台上观看。他看着演出，可是再也没有刚才那种怡然自得的感觉了。一种忐忑不安的感觉开始折磨他的心。幕间休息时，他走到布里扎洛夫跟前，在他身旁走来走去，最后终于克制住胆怯心理，咕咕哝哝：

“我喷了您一身，大人……请您原谅我……要知道我本来并不想……”

“哎呀，够啦……我已经忘了，您却还提那件事！”将军说罢，下嘴唇忍不住微微颤动起来。

“说是忘了，可他眼里却冒着凶光，”切尔维亚科夫一边这样想，一边疑心重重地打量着将军，“他连话也不想说。应该向他解释一下，我根本不是故意的……这是自然规律，要不然，他也许还以为我是成心啐他呢。他现在不这样想，以后也会这样想的……”

回到家以后，切尔维亚科夫把他的不礼貌行为告诉了妻子。他似乎觉得妻子对这件事态度过于轻率，她只是惊慌害怕了一阵子，后来听说布里扎洛夫是“别的部门的”，也就放心了。

“不过你最好还是去一趟，向他道个歉，”她说，“要不然他就会认为你在大庭广众中举止不当，不懂礼貌！”

“说的也是！我已经道过歉了，可他这人有点叫人莫名其妙……他连句像样的话也没有说。不过当时也没有工夫细谈。”

第二天，切尔维亚科夫穿上新做的文官制服，刮了脸，便到布里扎洛夫那里作解释去了……他走进将军的接待室，看见那里有许多求见者，将军就坐在求见者中间，已经开始接见。询问过几个人以后，将军抬起眼睛望着切尔维亚科夫。

“昨天在阿尔卡吉亚剧院，大人，如果您还记得的话，”庶务官开始禀报道，“我打了一个喷嚏，无意中喷了您一身……请您原谅……”

“全是废话……天晓得这是怎么回事！您有什么事？”将军转过脸去，对下一个求见者说。

“他不愿意说话！”切尔维亚科夫心里想道，吓得脸色发白。“看来他是生气了……不，这事决不能就此了结……我得向他解释清楚……”

等将军接见完最后一位来访者，正要向内室走去时，切尔维亚科夫向前跨了一步，紧随其后，咕哝着说：

“大人！既然我斗胆前来打搅您，我可以说，这完全是出于一片忏悔之情……我并不是有意的，务请大人多加体谅！”

将军做出一副哭丧的脸相，挥了挥手。

“您简直是在跟我开玩笑，先生！”他说完，便进内室去了。

“这怎么是开玩笑？”切尔维亚科夫暗自想道。“这根本就没有一丁点儿开玩笑的意思！作为一位将军，竟不能体谅别人！既然如此，我再也不向这个爱摆架子的人赔礼道歉了！去他的吧！我要给他写封信，我再也不来了！真的，再也不来了！”

切尔维亚科夫就这么想着，回到了家里。给将军的信并没有完成。他想呀想呀，无论如何也想不出该如何写这封信。第二天，他又亲自作解释去了。

“我昨天前来打搅大人，”当将军抬起询问的目光望着他时，他咕哝着，“并不是为了要跟您开玩笑，就像您大人说的。我是来赔礼道歉的，因为我打喷嚏不慎喷了您一身……我根本就没有想开玩笑。我怎敢跟大人开玩笑呢？我们要是敢开这样的玩笑，那就谈不上对您这样的大人物的任何尊敬了……真的，那就谈不上……”

“滚出去！”将军突然大喊一声，他脸色发青，浑身打颤。

“什么？”切尔维亚科夫吓得目瞪口呆小声问道。

“滚出去！”将军跺着脚又重复了一遍。

切尔维亚科夫肚子里仿佛有样东西碎裂了。他什么也看不

见，什么也听不见，退到门口，来到大街上，拖着沉重的脚步蹒跚地向前走去……他下意识地回到家，连文官制服也没脱，往沙发上一躺，就……死了。

阅读提示

这篇小说主题鲜明，简练而不失生动。之所以能在一两千字内达到这样的艺术效果，关键是作者注意以文章主题为核心，选取典型、新鲜的材料来塑造人物。小公务员打喷嚏，唾沫星子溅到了将军头上，他就吓得胆战心惊，并一而再再而三地去道歉，最后却给吓死了。故事犹如一个缩影，反映了在沙皇俄国的官场上，强权者专横跋扈，得意洋洋，弱小者唯唯诺诺，卑躬屈节。而这个小公务员可怜的奴才心理，正代表和揭示了那个社会的畸形本质。小公务员的命运发展虽然比较夸张，但也符合人物的性格特点，因此显得合情合理，具有艺术的真实性。

写作训练

一、单项训练

1．对你熟悉的一件物品或一种植物进行全面精细的观察后，写一篇观察手记，要求把握其特征和本质。

2．认真阅读例文《珍珠鸟》，并对这篇范文做出阅读评判。

3．对一种植物进行观察体验后，写一篇短文，要求针对该植物的特征，发现其生命的意义，形成独特的感受。

4．结合自己的写作练习，谈谈如何选择材料。

5．结合自己的写作实践，谈谈如何培养写作感受力。

二、综合训练

1．铁凝的小说《哦，香雪》可谓感受敏锐的佳作。小说的枢纽

在于铁路的修通。纤细的铁轨延伸到山里,也延伸到一群山村姑娘的心里。火车汽笛高亢的鸣叫,惊醒了沉睡在她们心中的一切欲望。火车在台沟站停留一分钟,香雪她们却在这一分钟从窗口窥望着、探究着、期待着、享受着。请你认真体验生活,尝试通过一分钟发现一点生活的蕴藏,并将你的发现写出来。

2. 进行一次写作实践活动,在活动中自觉地运用写作的基础理论,回来后完成一篇观察独到、感受真切、选材精确的文章。

写作的过程同时也是一个思维的过程，“在写作和思维之间存在着共生关系”，[1]写作思维导引着写作系统向前运动，促使写作主体像《金蔷薇》中的沙梅那样，用思维的“筛机”从纷繁复杂的生活信息流中筛选出“金粉的微粒”——“每一个刹那，每一个深邃的思想，人类心灵的每一个细微的跳动，同样，还有白杨的飞絮，或映在静夜水塘的一点星光”，并将其熔成合金，“锻成自己的金蔷薇”[2]——文学作品或文章。

写作思维是一个运动过程。它以形象思维、逻辑思维、灵感思维等形式，经过从发散到收敛的反复运动，将散乱的生活信息优化组合为一个用语言表达出来的具有深邃主旨和完整结构的有机整体。

第三章　写作思维的运行

第一节　写作思维概述

写作思维作为一种创新思维活动，具有特定的内涵和外延；作为人类思维活动的一种高级、综合的特定形式，除了具有思维的一

① 《中国教育报》1987年9月3日(1)。

② 巴乌斯托夫斯基：《金蔷薇》，上海译文出版社1980年版，第11页。

般特征外，还有自己的突出特点，具体表现为“三个统一”。

文贵新，新颖独特的文章，犹如春天的草木，满含着旺盛的活力；又如顶着露珠的花朵，闪烁着鲜活的灵气，给人以美的享受。因此，脱套去陈，翻新创新，“取人所未用之词，取人所未谈之理，取人所未布之格”，[①]乃写作之要诀。

一、写作思维的界定

写作思维，即写作者为了达到用语言文字表情达意的目的而运用多种思维的形式所进行的思维。思维是人类特有的一种精神活动，“是人们在表象、概念基础上进行分析、综合、判断、推理等理性认识活动的过程”；[②]思维与写作密不可分，正如贺拉斯在他的《诗艺》中所说，“要写作成功，正确的思考是开端和源泉”；俗话说：“眉头一皱，计上心来”，人们在写作过程中也经常说要“动脑筋想一想”——这里所说的“思考”、“眉头一皱”、“想一想”就是指写作思维。

根据我国著名科学家钱学森的见解，思维可分为抽象思维、形象思维、灵感思维三种形式。抽象思维是人们运用概念、判断和推理的形式反映客观事物的运动规律，认识事物本质特征与内在联系的思维活动。由于人们对事物的本质规律的认识不是直接进行的，只有通过经验思维这一中间环节与实践活动、客观对象发生联系，才能达到目的，所以抽象思维具有间接性特点；由于抽象思维过程总是在超脱于具体事物领域进行，总是舍去事物细枝末节而抽象出它们的共同特征与本质规律，所以抽象性是其重要特征；另外，抽象思维还有概括性、系统性等特征。

---

① 《古人论写作》，吉林人民出版社 1981 年版，第 44 页。

② 路德庆主编：《中国写作学大词典》，教育科学出版社 1994 年版，第 370 页。

形象思维是运用表象再造新形象的思维活动。它既遵循认识的一般规律，即通过实践由感性阶段发展到理性阶段，达到对事物本质的认识；又有其特殊规律：整个思维过程中始终不脱离具体形象，且伴随着强烈的感情与鲜明的态度。它只是舍弃那些纯粹偶然的、次要的、表面的东西，运用具有形象性与概括性的材料，通过想象、联想及幻想等方式，创造出新的形象。

灵感思维是人类的一种特殊的思维状态，是人们"在文学、艺术、科学、技术等活动中，由于艰苦学习，长期实践，不断积累经验和知识而突然产生的富有创造性的思路"。① 它具有突发性、迷狂性、创新性等特征，是思维由量变到质变过程中的突变和超越，是在潜意识中酝酿成的情思猛然涌于意识后爆发的思想火花。无论是在文学创作还是在一般文章写作思维过程中，都不时有灵感的身影闪现。它使写作思维主体处于最佳精神状态，是写作成功的突破口。一旦灵感来临，就会产生一种深刻的思想，就会生成新颖的主旨，就会出现成功的构思，就会涌现理想的情节。灵感思维与抽象思维和形象思维有一定的联系，它不能离开二者而独立存在。灵感的产生并非神赐，而是思维主体持之以恒地艰苦探索和长期思考的偶然爆发，而抽象思维与形象思维则是产生灵感思维的必要前提；灵感思维产生以后，又有赖于思维主体及时捕捉到它，并运用抽象思维与形象思维将思维活动深入地延续下去。

由于议论文、说明文与应用文的写作目的是剖析事理、说明事物和处理公私事务，因此在写作思维过程中，思维主体主要是通过概念判断与推理来阐发自己的观点，以严谨的思维程序与准确简明的语言说明事物与事理，这就决定了抽象思维的主导作用。然而与此同时，形象思维也在发挥着作用：形象是提出理论写作课题的触媒，通过形象思维能论证科学理论。许多理论文章的作者，在

---

① 《现代汉语词典》，人民出版社 1990 年版，第 19 页。

思维过程中，常常运用形象思维将抽象的事理与生动的形象联系起来，借形象来思考问题，表述思想，展开论证，做到寓道理于形象之中，从而增强了文章的表达效果与感染力量。

文学作品写作的目的是以形象感人，以情动人，它是一个形象的艺术世界，因此它必然以形象思维为主要思维方式。然而文学写作思维是形象思维与逻辑思维的和谐结合，无论是在构思过程中对生活的识别与判断，还是在主旨生成过程中对主旨的提炼，以及在艺术表现过程中对组合方式的选择，都是抽象思维在起着重大作用。

总之，在整个写作思维过程中，顿悟现象、神来之笔是灵感思维的表现，而形象思维与抽象思维共同活动，贯穿始终，如水中之盐，有味无痕，性存体匿。写作目的最终实现，就是三种思维方式协同运行过程的结束。

写作是个系统，也是个完整的运动过程，包括准备、构思、行文、反馈四个子系统。在写作系统的这四个子系统中，写作思维则贯穿这一过程始终。其中思维活动最活跃、最集中，与写作质量关系最密切、最直接的是构思子系统。本章所讲的写作思维，正是侧重于对这一子系统中思维活动规律的探讨与阐发。

写作就是创造。文学创作是如此：本来没有安娜·卡列尼娜，托尔斯泰创造出这个形象；本来世上不会有孙悟空，但《西游记》里出现了这个典型人物；那唐诗宋词中优美的意境，更是诗人们创新思维的结晶。议论说理性文章也是如此：随着时代的发展，新的观点、新的理论、新的知识、新的对策、新的方略的产生，正是理论家们深入思考的产物。即使在应用文公文中，也闪烁着作者创造的光辉。所以，写作思维是运用分析与综合、联想与想象等方式对原始生活信息进行加工、改造与组合的创新思维活动。古人说过："昔老子欲死圣人，庄生讥毁孔子，然至今其书不废。荀卿言性恶，亦得与孟子同传。何者？见从己出，不曾依傍半个古人，所以他顶

天立地。今人虽讥讪得，却是废他不得。”[①]因此，创新是写作思维的灵魂。狭义的创新思维，是指在人类认识史上首次产生的、前所未有的、具有较大社会意义的高级思维活动，这只能为少数人所具有；广义的创新思维则认为，凡是对某一具体的思维主体而言，具有新颖独到意义的思维都可视之为创新思维。每一位正常的人，都具有创新思维能力，都能进行创新思维活动。从这个角度讲，创新思维指的是一切相对于传统思维而言，具有创新性质的整体性思维过程。它体现积极的求异性、系统的整体性与动态的灵活性。表现在写作中，即写作主体运用已有的知识与经验，通过联想、想象、判断等进行新的组合，产生新的思想、新的艺术境界、新的艺术形象，并赋予其以新而美的表现形式的思维活动。写作思维的这种创新性，正是文章生命力的根基之所在。

二、写作思维的作用

（一）获取材料阶段离不开思维

在写作准备阶段，无论是写作者通过观察途径直接摄取写作材料，还是通过阅读等途径间接摄取写作材料，都不是机械地照相式地拿来，而是从一定的文化心理和审美情趣出发，在写作动机与意图的推动下，依靠大脑的控制，有组织有选择地进行捕捉，并通过分析把握其形态特征与内在属性，从而做出判断。因此，作者摄取写作材料的过程，同时也是思维进行的过程。对同一个客观事物或同一种生活现象、同一篇文章或同一个材料，有的人如获至宝，有的人却视而不见；对同一个观察对象，不同的人从中见出的内容不同，所得的结论不同，认识的深浅也不相同。这，正是由于观察者的思维水平和思维方式的差异所导致的。

① 《古人论写作》，吉林人民出版社 1981 年版，第 44 页。

（二）构思阶段离不开思维

构思是写作者为了某种明确的写作目的而进行的创造性活动。在这一阶段，写作者要进一步深入地分析材料，判断材料，组织材料，以便透过现象看本质；要耗费心智去考虑如何选取材料、如何生发主旨、如何营造结构、如何传情达意。因此，思维起着更为重大的作用，这主要表现在以下几个方面：

1. 发展写作意图

写作者受到激发，产生了“我要写一篇小说”、“我要写一则新闻”、“我要写一篇说明文”等写作意图，还只是初步的想法。要想使其成功地发展成为构思行为和传达行为，紧接着的工作就是运用合适的思维方式从初始意图中引申出更多的意念，促使写作活动持续下去。在这一阶段，充满种种设想、设计，从而为构思选择提供了基础。

2. 清理构思意向

发展写作意图阶段具有随意性、模糊性、不确定性等特点。无论是内容的设想，还是形式的构想，都是零碎的、散乱的、不成熟的，需要构思主体的思维继续深入开展，通过分析、比较、综合、概括等手段进行思想清理工作，以做出价值判断，明确地有意识地进行筛选。

3. 构建整体框架

在思想清理过程中，伴随着对观点、材料、形式等方面及其联系的猜测，进而走向对文章的组织过程。这个过程表现为双向运动：一是从对个别之间的联系的猜测推导出某种整体联系方式，再就是某种整体联系方式又把其余有关个别部分纳入其中，最终找到一个最优方案。

以上三方面的工作过程中都包含着写作思维活动，都需要写作者充分调动自己的思维能力。

（三）行文与反馈阶段离不开思维

构思阶段即人们常说的“内化阶段”。在这一阶段中，写作者对文章的构想是别人看不见摸不着的；写作思维活动有时有语言对应，有时没有语言对应或者是模模糊糊的、凌乱无序的。写作行文阶段则要将其外化为供读者阅读的组织严谨、井然有序的文字。因此，写作者要不断地考虑如何将构思的内容用相应的语言、合适的“语言流”准确恰当地表现出来：模糊的变清晰，凌乱的变得有条理；反馈修改阶段是作者在反馈信息的作用与影响下，本着对事业、对读者高度负责的态度，或对文章进行修改完善，或在读者反馈激励下，通过调节转换、加工处理而产生新的文章或作品。在这一阶段，作者要审视内容、推敲结构、删除枝蔓，甚至推倒重来。还要字斟句酌，考虑用最准确最简洁的语言收到最充分的表情达意的效果——这一切，都离不开思维活动。

三、写作思维的特点

（一）定向与灵活的统一

写作思维是一种定向思维，有着明确自觉的目的。在写作活动中，对信息的选择与加工、对文章的运筹与决策，都始终瞄准着最优化的认识与最优化的表达这个目的去求序、求度、求质，最后形成思想系列与形象系列。因此，这定向性集中表现于文章的主旨上，“意犹帅也，无帅之兵，谓之乌合”（王夫之《姜斋诗话》），写作思维正是在主旨的统帅下定向运动的。

写作思维过程的定向运动还必须与灵活思维相结合。灵活思维是不拘形式的、调整性的、不断运动和不断择优化的思维活动，它能不断吸取信息、更新思维程序和思维方向；它能拓宽写作主体的思维空间，更深入、更广阔、更准确、更形象地反映生活，更好地

实现思维目标。在写作思维过程中,定向思维是建立在灵活思维基础上的,灵活思维则是在定向基础原则控制下的灵活思维。写作思维就是这种定向思维与灵活思维的有机统一。

(二)定势与非势的统一

写作思维是一种定势思维。定势思维也叫循轨思维,是指用常规性、习惯性方法去看待分析事物,寻找解决问题的办法的思维方式。人们在观察分析事物时,经过多次实践,往往会对同类事物、事情或问题形成固定的想法,在头脑中形成固定的概念和处理方法。在遇到问题时,这种思路常常首先进入思维程序,诱导或决定人们的思维沿着固定的模式和方向发展,这就是思维定势。它对解决人们日常生活工作中的许多问题很有价值,使用频率很高。写作过程中思维定势的使用突出表现在写作规范上,如文体规范、语言规范、文风规范等。它能帮助写作思维主体借鉴前人的成果及自己以往的经验,提高思维效率与写作效率,增强反映生活的准确性与生动性,适应读者的认识习惯与审美需求,吸引读者,收到事半功倍的效果。

定势思维具有两面性:它既能帮助人们对类似或相同问题的思考沿用传统思考方向迅速展开,又容易使思维活动局限于旧的方向与轨道,在一定程度上造成思维的保守性与僵化性,影响写作思维的出新。因此写作主体还必须在思维过程中将定势思维和非势思维结合起来。非势思维也称越轨思维,是指运用超常规的突破传统思维定势的新方法解决问题的创新思维方式。它具有变异性、多向性、灵活性的特点。它不是沿着既定的思路或习惯性方向去发展、延伸,而是突破固定程式,脱离习惯思维轨道,独辟蹊径,另拓思路。由于非势思维活跃变通,向众多方向探索,向不同层次辐射,所以往往能采用与众不同的、超乎寻常的方法、途径,探索出新的路子,巧妙而又妥善地解决问题。

人类社会在不断发展,科学技术在不断提高,新的世纪更需要人们具有不断开拓、不断创新的精神。写作思维作为一种创造性思维活动,要准确新颖地反映社会生活,要满足广大读者不断创新的需要,就必须在运用定势思维,获得社会认可的基础上,大胆运用非势思维,从而使定势思维与非势思维达到有机统一,在写作的主旨、选材、组合、表达等方面突破常轨、脱离窠臼,取得令人耳目一新的创造性成果。

(三)多维与一维的统一

写作思维的运行状态是多元多维的:有不同的思维形式,如形象思维、逻辑思维、直觉灵感思维、发散思维、收敛思维;有不同的思维方向,如正向思维、反向思维、侧向思维、纵向思维、横向思维;有不同的形态,如线性思维、平面思维、立体思维等。

写作思维活动尽管错综复杂,但在实际运行过程中,总是以一种思维方式或思维形态为主的。如在记叙性文章的写作尤其是文学创作中,总是以形象思维为主要方式。形象思维是以写作主体大脑记忆中所保持的客观事物形象为基本单位的思维方式,它的整个过程始终不脱离具体的感性形象。没有形象思维,没有写作主体自觉的表象运动,任何一个新的文学形象都不可能产生。然而记叙性文章的写作还需要与逻辑思维相结合,正如苏联心理学家科瓦廖夫在他的《文艺创造心理学》中所说:"创作过程中作家的形象思维总是需要包括概念性的抽象思维。一般说来,自觉的创作,其中包括文学艺术方面的创作,舍此是很难想象的";茅盾先生也说过"至于塑造典型环境中的典型人物,人物性格细节的描写,社会环境和作品主角活动场所的具体描写等,则主要是形象思维在起作用,但伴随着,也有逻辑思维"。[①] 同理,在议论说理性文章

① 茅盾:《漫谈文艺创作》,《红旗》1978 年第 5 期。

和应用性文章写作中，主要运用逻辑思维的方式，以概念、判断和推理的形式反映客观事物的本质规律及内在联系，同时也要用到形象思维、灵感直觉思维等方式。另外，具体到每篇文章中，有的是以发散思维为主表现事物的广度，同时也要运用收敛思维以反映事物的深度；有的则与其相反，以收敛思维为主而伴之以发散思维。总之写作主体运用单一的思维方式是不能成功地完成一篇文章的。所以，在写作思维运行过程中总是以一种思维形态为主并与其他思维形态相结合，从而达到二者有机的统一。

第二节　写作思维的方式

思维形式是写作内容、思维规律的反映与概括，恰当地运用思维形式是写作主体的重要写作才能；思维方式则规定着写作者的逻辑路线和思维进程，是其发挥才能的重要工具与手段。写作思维运行过程，是思维主体通过形象思维、逻辑思维、直觉灵感思维等思维形式，运用想象、联想、分析、综合等思维方式，对外部信息进行输入、变换储存、加工创新的自我组织、自我协同、自我更新的过程。

一、分析与综合

（一）分析

1. 分析的界定

分析，是将思维的对象分解为各个部分、方面或各种因素，然后分别加以研究的思维方式。从心理学角度看，分析是人脑将客观事物的整体分解为各个组成部分，或将事物个别特征、个别方面

区分开来的心理过程。社会生活是复杂的，客观事物也总是多侧面、多层次的，分析就是从此着手，梳理头绪、比较差别、寻求联系、研究规律，是以“多向”、“系统”为特征的含有综合成分在内的思维阶段。

运用分析法，可以在思维中区分出客观事物本质的与非本质的、偶然的和必然的等各种因素，从而掌握分析对象的某些单纯的规定，获得对客观事物的某个侧面或某些联系的正确认识。

分析是人类认识世界的重要方式：客观事物是以感性的整体出现在思维者面前的，因而人们对它的初步认识只是直观、大概、笼统的，依靠这种直观的认识，我们无法认识事物的本质，更谈不上正确地反映它。而分析则能使我们的认识由直观性、表面性，深入到事物的内部以及它的各个组成部分与要素之中，并发现它们的关联，找出其中的本质方面，获得深刻的认识。这一过程实际上是个透过现象认识本质的过程。

写作思维分析要遵循以下逻辑程序：首先要明确分析目的，并由特定动机与意图出发，制定出切实有效的分析提纲；其次要对已积累并经过初步筛选的资料、文献进行鉴别；再次要选择合适的分析方法；第四要重视定性分析与定量分析的结合，对事物与问题进行系统、严谨、周密的分析；第五要充分利用分析研究成果，指导写作实践。

2. 分析的类型

(1)全面分析与定点分析

为有效地进行收敛，分析要经历由全面到定点的运动过程。首先是全面分析，即分析问题的方方面面，分析得越全面越具体，就越有利于收敛。在写作活动中，问题的提出、一个全面而深刻的主旨的获得、围绕目的或问题提出的构想、材料的意义与作用的揭示以及文章的组合方式等，都离不开全面思索与分析。

全面分析是必要的，然而更重要的还是由全面分析过渡到定

点分析，因为定点分析是写作思维的最终目的。我国民间流传着“三十六计”，最后一计乃“走为上”。在这里，首先有对“计”的全面分析，总结出了三十六计，这是基础。如只有“走”这一计，就无所谓高下之分，找出三十六计的主要目的是为了与“走”作比较；其次是重点对“走”的定点分析。如不作比较、不分高下，那就失去了分析的目标和方向。可见，在这一动态过程中，定点分析是分析的核心和最终目的，全面分析要在定点分析指导下进行并为其服务。定点分析要注意防止单一思索的倾向。单一思索是一种片面的思维活动，它只考虑事物的某一方面或某一状态，而不顾及它与其他因素的关系。表现在写作中，就形成一因一果的直线关系。这种思维方式使人们在思索时，总是把问题局限于某一方面，并且把问题简单化、直线化进而无限地扩大和延伸，形成了思维的绝对化。如一说起凡事要持之以恒，就大加发挥：只要功夫深，铁棒磨成针；锲而不舍，金石可镂；马克思写《资本论》40 年持之以恒；诺贝尔研究炸药失败了多少次等等。总之，要取得事业的成功，似乎惟一的条件就是要有恒心。殊不知任何事物的成功并不是一个因素所能决定的。把成功的一个条件从一系列条件中孤立出来，作为惟一的、绝对的条件加以无限度地发挥，既不考虑方向是否正确，也不考查方法是否科学，这样所得出的结论就不可能揭示事物的本质，也不可能使认识深化。

全面分析能增强我们看问题的广度，为收敛定点提供选择比较的余地；定点分析能增强我们看问题的深度，为全面分析确定目的。由全面到定点的分析，有利于发现新问题，形成新认识。

(2)荒谬分析与合理分析

荒谬分析与合理分析是一对矛盾的分析形式，但又是个统一的思维过程。思维主体积极地向至今没人想到的地方去探险，思路在相关和相近领域里自由翱翔，能从人们习惯认为正确的问题中找到不合理的部分；能从人们一贯认为荒谬的问题中看出合理

的成分，于是许多新奇的想法就会纷至沓来。这种看来荒谬的分析，往往是合理分析的启示或开端，正如席勒所说："一个孤立的观念可能是毫无价值的，或者容易让人走上极端，但是在接踵而来的第二个观念中，我们就能发现它的重要性，把这个观念和其他一些看来也是荒唐的观念进行某种比较的时候，可能给我们提供非常有用的线索。"①

从荒谬分析到合理分析的过程，是一个去伪存真的过程，这个过程可有几种情况：有时是荒谬分析启发合理分析；有时是荒谬分析包含有合理成分；还有时是由荒谬分析转化为合理分析等。

荒谬分析实质上是思维灵活性的表现，要进行荒谬分析，就必须排除固有的概念，打破原有的方式。比如在写作中需要材料，但任何材料都不能完全适应文章论题或主旨的需要，因此要善于对材料进行多角度的思索，表面看来不能用的材料，从另一侧面思索，就可能正合适。于是，文学作品中就有了对材料的改造、生发和利用；议论文中就能另辟文路，或一例多用，或正例反用，或反例正用，就能将正反两方面材料都作为立论的前提，使原有理论显得不够完善，促使人们的认识深入一步，使新理论更全面，更深入。

在荒谬分析和合理分析这对矛盾中，合理分析是主导方面，是分析的目的之所在。荒谬分析不是胡思乱想，而是为了开拓合理分析的思路，从荒谬分析过渡到合理分析，为系统分析、优化组合服务。合理分析是思维定向化、具体化的表现，在写作思维中要以写作目的为中心，抛弃真正荒谬的分析，吸收其合理成分，使合理分析更臻完善。

(3)零散分析与系统分析

零散分析与系统分析是多向分析中又一对对立统一的分析。零散分析体现了思维的流畅性，系统分析体现了思维的有序性和

---

① 张汉如：《青年创造力开发》，解放军出版社1988年版，第13页。

深刻性。

零散分析是系统分析的基础，系统分析则是在明确的指导思想统帅下对零散分析的成果进行整理、取舍、归类，形成一个严密内在关系的分析方法。它与零散分析有明显区别，也不同于割裂了部分与整体、分析与综合、原因与结果、成分与关系的形而上学的分析，而是在系统综合前提下以系统的眼光进行的居高临下的分析。

系统分析的过程，是一个由零散到系统、由浅层到深层、由一面到全面，系统化、完整化的过程。这个过程，可分为相互联系交叉的三个阶段：第一是定量，即从系统整体出发，通过分析确定系统的组织要素。系统论认为，任何事物自身就是一个完整的系统，由几个要素组成。在写作中，每篇文章就是一个系统：一个理论论证过程由几个分论点要素组成；一个形象系统由几个形象要素构成；一个事件系统由几个阶段或几个小的事件要素构成。一篇文章到底应由几个要素组成？这是一个由博到约、由繁到简、由粗到精的过程。这个定量的任务，是由系统分析来完成的。第二是定性，即从系统整体出发，确定局部在系统中的性质，如形象在事件系统中的位置重要与否？某分论点、论据在说理系统中作用是大是小等。在每个系统中，各组成要素的地位、性质是不一样的：与系统要素联系紧的就重要，与系统要素有关但联系不甚密切的就不甚重要。在零散分析中，思维主体所想到的观点和获取的材料，已脱离了原来的系统，处于无序状态，把它们重新组织在另外系统中时，其地位作用与在旧系统中是大不相同的。这就需要以系统主旨为标准通过系统分析，确定其在新系统中的地位及重要程度。第三是定位，即从系统整体出发，确定系统各组成要素在整个大系统中的位置。同一文章系统中的要素是各司其职的，它们在一定的位置上发挥自己独特的作用，同时又与其他要素互相关联、作用和制约。系统分析定量、定性确定了系统要素的数量及地位，定位

则确定各要素在系统中的位置，以完成从无序到有序的写作思维过程。

从零散分析到系统分析，是一个复杂的运动过程。当思维主体产生写作动机和主旨时，就有了创造新的文章系统的欲望和行动，主体打破了内部的平衡有序状态，对平日所见所闻进行回忆、思索、分析，随意分化组合，于是零散分析就开始了。当系统分析经过涨落，重新分化组合，完成了定量、定性、定位过程，系统处于相对稳定的平衡有序状态时，一篇新的文章——创作系统就已呈雏形了。

（二）综合

1. 综合的界定

综合就是以分析为基础，把考察对象的各个部分、方面或各种因素联系起来，结合为一个统一的思维方式。分析是对事物各种联系、各个环节、各方面属性一一加以考察，是对事物的面面观；综合则是把认识对象的各个部分或要素联系起来，从而形成整体认识的思维活动过程。它通过概括、抽象的方法，把事物最根本的特征反映出来。再具体些说，即在事物被剖析为几个部分的同时，经过思索，剔除其表面现象，排除其偶然因素，舍弃其具体事例，把部分的本质共同点用准确简明的语言归纳起来，组成一个统一体，这是对事物的整体观。

在同一思维过程中，综合与分析是辩证地联系在一起的：综合以分析为基础，没有分析就谈不上综合；分析以综合为归宿，没有综合，分析就失去了目标，得到的只是零碎的认识和片面的结论，其价值和意义也就大打折扣。正如列宁所说，是“分析和综合的结合——各个部分的分解和所有这些部分的总和、总计”。[①] 然而，

---

① 列宁：《哲学笔记》，人民出版社1956年版，第209页。

综合不是对各个部分量的总计，而是对其质的总的把握与认识。

综合思维能力是对事物进行比较鉴别、全面认识、进行归纳与概括的能力，也是收敛思维的最基本、最重要的体现：确立一个概念、做出一个判断，需要综合；把分解的形象细节进行拼凑和粘连，需要综合；对各类文体的各种思维对象的梳理、认识与加工，也需要综合。综合的过程就是对事物比较认识的过程。

2. 综合的类型

(1)知觉综合

指感性认识中的知觉综合。知觉是人对作用于感觉器官的客观事物整体属性的综合反映，知觉的过程就是一种综合的过程。知觉以感觉为基础，是比感觉高一级的认识形式。人们的认识是从感觉开始的，一切观点都是通过感觉而升华的。感觉反映的是对象的个别属性，通过大脑的综合，就产生了知觉。通过知觉的综合，能使大脑获得关于对象的完整形象。

(2)抽象综合

指抽象思维中的简单综合，主要是在思维中通过对事物的比较、分析、综合和概括等活动，将事物内在的、实质的、共同的东西抽取出来，用概念、范畴、规律等固定下来的过程。在这一过程中，或将对象的各个部分、方面综合为一个整体，或将具有相同属性的事物综合为一个类。

人们通过抽象综合，能认识事物的部分与整体的关系。然而由于它主要根据的是事物的共同点，因而忽略了它的不同之处；没有对事物的矛盾和矛盾的方面进行综合，因而具有很大的局限性。

(3)辩证综合

即在思维过程中把对象的本质、方面有机结合，并把它们贯穿到全部现象中去的辩证的综合。辩证逻辑根据个性与共性的辩证关系，从事物的自身矛盾运动出发，以分析为基础，进一步综合全局与局部、必然与偶然、本质与现象等范畴的内在联系及它们之间

的相互转化，以帮助人们获得对事物全面、深刻的认识。

客观事物是多样和对立的统一体，人们在对事物的各种矛盾和各个矛盾方面的周密分析的基础上所进行的辩证综合，能恢复和把握事物本质的联系与中介，克服分析所造成的视野局限，在思维中再现具体，从而准确全面地反映出对象的本质及它们的具体性与系统性。所以说辩证综合与以上两个类别的综合相比，它是建立在知觉综合与抽象简单综合基础上的，更完整、更具体，因而也更高级。

（三）分析综合与写作

综合与分析是人类认识的强有力的手段，“如果没有这些手段，那么甚至连感觉、知觉等最简单的基本的心理活动形式也不可能有。如果不把具体的东西分成若干组成部分，不加以分析，那么就不可能认识这个具体的东西。然而，分析还不能单独地提供对事物的完整的认识，它还需要有综合来补充，因为综合是根据分析的结果而把事物和现象作为整体来认识的。”因此有人强调指出，“一个辉煌的思想家，必须具备两种才能——分析的才能和综合的才能”，并列举马克思的例子，说他“把一个事物分析出它的各个组成部分的才能，是没有人能比的；同时他又极善于把事物分析之后再综合起来说明，详细描述它的内容和各种不同的发展形式，发现它内在的各种关系”。[①] 实际上，分析与综合能力不仅是思想家进行思想的重要手段，也是每个写作者在进行写作思维与表达时不可或缺的工具与方法。

写作思维过程中的分析与综合，与其他实践活动中的分析与综合既有相同之处，又有自己特殊的规定性。这规定性就是它不仅仅只是为了形成认识，而且表现为对这一认识的阐述与论证。

---

① 林可夫：《基础写作概论》，福建人民出版社 1985 年版，第 385 页、107 页。

也就是说，在写作中分析与综合的过程不仅仅是形成认识就结束了，还进一步涉及如何使自己的认识得到充分的表现以便让读者认同，或如何通过分析综合来批驳别人的错误认识。这即古人所说的“开合”：“开”可理解为分析，“合”可理解为综合。开合能力就是认识和表述事物过程中的分析综合能力。文学作品中离不开分析与综合。如老舍先生在《骆驼祥子》中对祥子的描写，先写他给人的第一综合印象：“他没有什么模样，使他可爱的是脸上的精神”，然后一一研究构成祥子形象整体的各个部分：“头不很大，圆脸，肉鼻子，两条眉很短很粗，头上永远剃得发亮。腮上没有多余的肉，脖子可是几乎与头一边儿粗；脸上永远红扑扑的，特别亮的是颧骨与右耳之间一块不小的疤——小时候在树下睡觉被驴啃了一口。他不甚注意自己的模样，他爱自己的脸正如爱自己的身体，都那么结实硬棒；他把脸仿佛算在四肢之内，只要硬棒就好。”接着，作者由对全身的介绍过渡到人们对祥子的第二综合印象：“是的，到城里以后，他还能头朝下，倒着立半天。这样立着，他就好像一棵树，上下没有一个地方不挺脱的。他确乎有点像一棵树，坚壮、沉默，而又有生气。”经过“整体—部分—整体”即综合—分析—综合的描述，一个性格鲜明的人物形象立在人们面前。说明文中要说明事物或事理，必须先认识事物、事理。而要认识它们，就必须善于分析综合。如叶圣陶介绍苏州园林，在亲身游历的基础上，对它们的几个主要方面一一作了分析，并综合出了“绝不讲究对称”，“从各个角度看都成一幅画”，“栽种和修剪树木也着眼于画意”，花墙和廊子“实际上隔而未隔，界而未界，因而更增加了景致的深度”等特点；然后又把这些特点再进行更高层次的综合，于千变万化之中，概括出了苏州园林“使游览者无论站在哪个点上，眼前总是一幅完美的图画”的总特点。

分析与综合在记叙文中多用于提炼主旨、塑造形象；在议论文中主要用于提炼观点、分析问题、解决问题，它们体现出人们从感

性认识到理性认识的质的飞跃。作为思维与认识的重要手段与方法,它们在各种文体写作思维过程与表述过程中的作用虽不相同,但却是必不可少的。

二、想象与联想

(一)想象

1. 想象的界定

想象是指人对头脑中保存的记忆表象进行加工改造从而创造新的形象的过程。它是人类普遍具有的一种心理机能,如果没有想象,人就不能超越自己的感觉与知觉的限制,更无法进行最基本的思维概括。正如狄德罗在他的《论戏剧艺术》中指出的:“想象,这是一种特质。没有它,人既不能成为诗人,也不能成为哲学家。”[①]无论是哲学家进行思想、科学家进行研究,还是文学家进行创作;无论是创作文学作品,还是写议论文、说明文和应用文,都离不开想象。

形象性是想象的基本特征。古人对此有过精辟的论述与生动的描绘:“文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色。其思理之致乎? 故思理为妙,神与物游。”(刘勰《文心雕龙·神思》)也就是说,在想象过程中,作者的精神活动可以连接千年之前,观察万里之外。他在吟咏时想到各种美妙的境界而发出珠圆玉润的声音;他凝目一视即可看到如风云卷舒般壮丽奇特的景色。刘勰提出的“思理为妙,神与物游”充分说明想象过程始终伴随鲜明具体的形象,因此它是形象思维的主要方式,也是文学创作不可或缺的艺术方法。

---

① 转引自马新国:《西方文论选讲》,辽宁大学出版社1987年版,第119页。

2. 想象的类型

(1)再造想象

再造想象是指想象者根据语言描述或图样显示等手段在头脑中再现出相应的新形象的想象过程。在再造想象中,形象都是别人想象过的事物,想象者只不过根据别人的描述或示意再造出来。如人们听新闻时根据播音员的叙述想象出某一事件发生发展的过程,建筑工人根据图纸想象出楼房的概貌,欣赏诗歌时根据诗句想象出完整的画面等,都属于再造想象。叶圣陶曾谈到阅读王维"大漠孤烟直,长河落日圆"这两句诗,要"在想象中睁开眼睛来,看这十个字所构成的一幅图画。这幅图画简单得很,景物只选四样:大漠、长河、孤烟、落日,传出北方旷远荒凉的印象。给'孤烟'加上个'直'字,见得没有一丝风,当然也没有风声,于是更来个静寂的印象。给'落日'加上个'圆'字,圆圆的一轮'落日'不声不响地衬托在'长河'的背后,这又是多么静寂的世界啊!一个'直',一个'圆',在图画方面说起来,都是简单的线条,和那旷远荒原的大漠、长河、孤烟、落日正相配合,构成通体的一致。像这样驱遣着想象来看,这一幅图画就显现在眼前了。"[①]这是欣赏者主要运用再造想象将诗中的意象化为显现在眼前的形象。当然想象者在运用再造想象对原形象进行接受时,并非原封不动地简单复制,而是通过大脑,调动自己的生活经验、知识积累与形象记忆去领会体验,并根据自己的爱憎感情与审美理想加工改造,以丰富补充原形象中的空白之处。如对王维的诗句,不同的人再造出来的形象会有所不同,况且在对诗的各个意象"构成通体的一致"中也包含着想象者的整合创造。所以再造想象是原型制约性与主观能动性、确定性与不确定性的统一,包含着创造想象的成分。

与一般认识过程中的再造想象相比,写作中的再造想象起着

---

① 叶圣陶:《语文教育论集》,人民教育出版社1982年版,第262页。

更为重要的作用，而且目的更明确，融合了更多的创造想象因素。写作固然要靠写作者通过感知获取直接材料，如深入生活、体验生活创作文学作品，根据图纸写设计报告，根据模型写产品说明书等。然而一个人的直接经验毕竟有限，大量材料的获取，还要靠调查研究，通过听取别人口头讲述或查阅资料来获得。如采写新闻报道、撰写工作总结、创作报告文学、根据历史资料创作文学作品等，都要在间接材料基础上，发挥再造想象能力，进行整理、加工、优化组合，艺术地、生动形象地再现逝去的生活场景与事件。因此在写作中都需要再造想象的参与，有时再造想象起着相当重要的作用。

(2)创造想象

创造想象是指想象者在一定目的指引下，独立地创造出新形象的心理过程。这个过程是通过对原有表象的加工改组来实现的。虽然这些表象材料与再造想象中的一样也来自于现实生活，但由于创造想象与创造思维密切联系，对原有表象进行了极为精细的分解加工，在重新组合时又经过精心安排，彻底摆脱了具体表象的束缚，因此构造的形象给人一种前所未有的全新感觉。如有一首题为《纪念碑》的诗这样写：

天安门广场/在用混凝土筑成的坚固底座上/建筑起中华民族的尊严/纪念碑历史博物馆和人民大会堂/像一台巨大的天平/一边是历史，是昨天的教训/一边是今天，是魄力和未来

生活中有天平，但诗中的天平却不是生活中的天平，而是诗人充分发挥自己大胆新奇的想象创造出的诗的形象。它将过去、今天、未来无数生活内容都浓缩在这个有魄力的意象之中，读后令人拍案称奇，这是诗人创造想象的产物。

写作中创造想象的一般过程为：一定的写作意图或动机触发，

唤起相关的记忆表象，写作者对其进行分离、加工与组合，最终创造出新的形象。常见的想象思路有：由抽象到具象的象形想象、由形象到意蕴的象征想象、由此物到彼物的比类想象、由已知到拟测的推测想象、由群体到个体的合成想象等几种。如文学创作中常用的合成想象，即是依照“合众为一”的思路进行想象的。写作者在进行创造想象过程中，把平时的生活积累打乱、分割，然后根据写作需要，杂取种种人物、故事与环境，通过想象，创造新的形象；或以某一人物、故事与环境为主，吸收其他同类型事物特点，塑造出一个新的形象。正如鲁迅先生所讲，“所写的事迹，大抵有一点见过或听过的缘由，但不全用这实事，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。人物的模特儿也一样，没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色。”[①]这段话清楚地说明了想象的机制与过程。而鲁迅先生的《拿来主义》以一所大宅子比喻中国古代文化遗产；以鱼翅、鸦片、烟灯烟枪、姨太太等生动形象地比喻文化遗产中有益的、既有益又有害的、既无益又无害的、有害的成分；以孱头、昏蛋等比喻非拿来主义中全盘肯定、全盘否定的错误态度等，则既是由抽象到具象的象形想象，又是一种类比想象，它将两件以上的事物的相同或相异之处联系起来，或从中获得某种启示，或用来说明费解的事物及某些抽象的事理。从而打破了时间、空间、类别的限制，使思维获得了充分的自由，使表达生动活泼，为文章增色不少。可见想象对于写作具有重要作用，写作需要想象，犹如飞鸟需要翅膀。

想象是创新思维的结果，而知识既是创新思维的基本要素，也是写作创新思维的前提。如果没有知识要素的参与，任何思维活

---

① 鲁迅：《我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》第 4 卷，人民出版社 1981 年版，第 513 页。

动都不可能得以发生与发展。写作创新是最具有活力的复杂的高级思维活动过程,它的形成与发展更是不可缺少知识这一重要要素。有人认为,所谓创新就是把已知的知识经验重新加以组合,产生具有新价值的事物或思想——这就充分说明知识在创新思维中的重要地位与作用。

奇异的想象与幻想离不开丰富广泛的知识,知识可以分为不同的类型和层次。写作思维的运行不可能只是某种知识要素的孤立参与与运行,而是多方面知识相互作用、共同协调进行的复杂活动。它对于写作创新具有启动定向、统摄选择、组合建构等功能。《大话黑哨》的作者如果没有广泛的知识,如果没有对鲁迅、莎士比亚等中外文学家、科学家、军事家的了解,是不能仿拟众多名家名言,写出此文的。同时创新思维离不开创新的思维想象,而丰富奇异的思维想象正是在丰富广泛的知识层面上展开的:在思维运行过程中,蕴含不同意义的各种知识发生了联系,产生了转化、变通与嬗变,从而产生了丰富多样的想象,这就拓开和延伸了意义空间,不断激发了创新思维。

知识是形成创新思维的重要条件,但不是惟一条件和充分条件。古今中外的生活实践与写作实践表明一个掌握知识多的人,并不等于他的创新能力就强,古希腊戏剧家埃斯库罗斯所讲:“聪明人不是具有广博知识的人,而是掌握有用知识的人。”这里所说的“有用知识”即最佳优化的知识结构:知识结构是一个人知识体系的构成情况与组合方式;最佳优化知识结构则指适合写作创新思维实际需要的,并能极大促进创新思维功能发挥的科学合理的知识结构。再进一步说,只有既掌握广博知识又掌握有用知识,同时还善于思考的人,他的创新能力才最强。

总之,对于一个不断追求写作思维创新的人来说,扎实地掌握丰富广泛的知识,建立最佳优化的知识结构,是达到目的的基础和前提。

3. 想象与写作

(1)开拓创造空间

在写作创造活动中,作者不仅要写当代的人与正在发生的生活事件,还要写过去时代的人与事,写未曾发生的事和世上并不存在的人。对于正在发生的事件和生活中的真人真事,作者自然是以原材料为基础,但也需要在想象的帮助下对此进行重新组合、补充加工;当作者反映过去时代的历史人物事件或者描写现实生活中没有发生过的事件,并不存在却有可能存在甚至根本不可能存在的人物时,就更加需要作者调动思维积极性和丰富奇特的想象力,做到"思接千载,视通万里",运用虚构、幻想等手法,开拓创造空间,让几百年、几千年前的死人变成有血有肉、有思想、有感情、有个性的艺术形象,创造出《西游记》中的神怪世界,《聊斋志异》中的妖狐世界,丰都鬼城的鬼魅天地,白雪公主生活的童话世界等等。从而使众多世上根本不可能存在的神鬼妖狐形象栩栩如生地出现在人们面前。没有想象的魔杖,是点化不出这全新的艺术世界的。

(2)突破生活局限

现实生活是想象的基础,作者要写出好的文章,表现纷繁复杂、光怪陆离的生活事件和丰富多彩、性格鲜明的人物形象,必须丰富自己的生活积累。然而作者的生活积累毕竟是有限的,任何人也不可能事事亲历:作家在文学作品中写死亡,但作家未体验过死亡的滋味;作家写妓女、骗子,但作家自己未当过妓女、骗子;作家写几千年前的英雄壮士,但他也未当过英雄壮士,更不是几千年前的人;写新闻作品和回忆录等记叙文,是以新闻人物及已经发生的事作为写作对象与素材,是对人物、事件的"再现",但这些事件已经发生了许多天甚至几年、几十年、几百年,且写作者并未亲身经历、亲眼目睹,只是获取了一定的第二手、第三手材料,根本不可能进入"时间隧道"去再次目睹人物昔日的风采,再次经历发生的

事件。写作者要达到写作目的，实现写作动机，就必须突破生活阅历的局限，弥补实事链条中的空缺环节，使自己的笔触伸向社会生活的各个领域，就必须借助于想象，依赖于想象，合理地补充细节，复原人物生活经历，再现事件过程，使人物更真实可感。

（二）联想

1．联想的界定

联想是由一事物想到另一事物的思维活动，我们平时思考问题，写文章时的“触类旁通”、“举一反三”、“浮想联翩”等现象，都是联想活动的具体体现。它是客观事物普遍联系的规律和大脑的联想功能在心理活动中的反映。一般地说，人们在长期实践中获得的知识与经验都储存在大脑这个记忆库中。记忆经以时日，久而久之，就会变得模糊、散乱，有的遗忘了，更多的则存入潜意识。然而记忆有受到刺激通过旁路再现的特性，联想则起到了这种旁路的作用。它可以唤醒沉睡于人们潜意识的记忆，并将有关表象提取出来，与当前事物发生联系，从而产生新的形象与观念。日常生活中的联想大多是处于自然状态的、无意识的联想，如人们看到“红色”，可以引起这样的联想：

红→《红楼梦》→贾宝玉→和尚→灵隐寺→西湖……

红→《红与黑》→于连→小木匠→做家具……

这种联想，具有时间短、速度快、一晃而过的特点。虽然很活跃，但大多浮于表面，内涵肤浅、价值不大。写作中的联想，与生活中的联想既有密切联系，又有一定区别：它是一种有意识、有目的的、反复进行的联想。这种联想，自始至终都要抓住一个问题，以此为中心向四处发射。

2．联想的方式

（1）接近联想

接近联想是对两种以上的事物在空间或时间接近的基础上产

生的联想。“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”是由于空间上的接近而引发了作者的联想；“落花流水春去也，天上人间”则是落花与春去在时间上的接近而引发的联想。

事物在空间上与时间上的接近往往是互相关联的，因此写作中的接近联想往往兼有时空两种因素。如陆游的《沈园》诗：“城上斜阳画角哀，沈园非复旧池台。伤心桥下春波绿，曾是惊鸿照影来。”作者由重游沈园的此时此地，联想到初游沈园的彼时彼景，时空交叉叠合在一起，真实地表达出诗人内心的复杂情感。

（2）相似联想

相似联想是指由某一事物的感知与回忆，引起写作者对于其在性质上或形态上相类似的事物的回忆的联想方式。“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。”苏轼由月亮的圆缺，联想到亲人的聚散，在月与人之间找到了相似之处，产生了联想，创做出诗句；“花谢花飞飞满天，红消香断有谁怜？”林黛玉由此联想到自己飘零的身世，于是发出“一朝春尽红颜老，花落人亡两不知”的哀叹。相似联想抓住事物间的相似点，反映出事物之间的共同性，是事物间暂时联系的概括化表现。写作中常见的比喻、象征、拟人等手法的运用，形象化的议论说理、说明事理等，从心理基础上看都是相似联想。

相似联想的内容也非常丰富：有的是取两事物间形状、质感等方面的相似，如“余霞散成绮，澄江静如练”、“江作青罗带，山如碧玉篸”等诗句；有的是取两事物间在声音、情调等方面的相似，如“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语，嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”等诗句，还有的是取事物间性质、特征、情操上的相似等。

（3）对比联想

对比联想是把性质截然不同或情景完全相反的事物联结在一起的联想方式。如由事物的正面联想到它的反面，或从事物的反面联想到它的正面等。它可以使人把握事物的全面情况、全部特

征，且通过对比，使人对事物的认识更加鲜明突出，使阐发的道理更加深刻。艾青运用对比联想写过《一个黑人姑娘在歌唱》的诗：

一个是那样黑，/黑得像紫檀木；/一个是那样白，/白得像棉絮；//一个多么舒服，/却在不住地哭；/一个多么可怜，/却要唱欢乐的歌。

在强烈的对比下，黑人姑娘的不幸更加突出，她的遭遇也更加令人同情。

另外，还有关系联想、推测联想等。

3. 联想与写作

与想象一样，联想在写作中也起着重要作用。它能丰富写作材料，推动构思进展，使表现更加生动形象鲜明。如当一个朋友告诉老舍一个车夫三次买车失车的故事之后，激发起他的写作动机，展开了一系列联想："我先细想车夫有多少种，好给他一个确定的地位。把他的地位确定了，我便可以把其余的各种车夫顺手儿叙述出来，以他为主，以他们为宾，既有中心人物，又有他的社会环境，他就可以活起来了"；接着他又由车夫联想到车主和乘客："车夫们而外，我又去想，祥子应该租赁哪一车主的车，和拉过什么样的人。这样，我便把他的车夫社会扩大了，而把比他的地位高的人也介绍进来"；由人则联想起事："人既以祥子为主，事情当然也以拉车为主。只要我教一切的人都和车发生关系，我便能把祥子拴住，像把小羊拴在草地上的柳树下那样"；由人的职业又联想到人的全部生活，不仅想"刮风天，车夫怎样？下雨天，车夫怎样？"还想到"一个车夫也应当和别人一样的有那些吃饭以外的问题。他也必定有志愿，有性欲，有家庭和儿女。对这些问题，他怎样解决呢？他是否能解决呢？这样一想，我所听来的故事便马上变成了一个

社会那么大。”[1]

一个故事犹如一块石子投入老舍脑海之中，激起一圈又一圈的涟漪，最后在联想的推动下创做出《骆驼祥子》。可见联想的广度与深度，在一定程度上决定着作品的价值。而且，联想的同时也是选择。因为由一则素材要写出成品文章，其表现样式、组合方式是多种多样的，作者势必要从广泛思索与联想中做出自己的选择：“思考，反反复复思考拟定中非常庞大的作品里要写的人物可能发生的一切情况，考虑百万种可能的组合中择取一种，即百万分之一，困难得可怕！”[2]经过一系列联想与选择，未来作品的草图就会初步呈现出来。

想象与联想需要激发。可以说，激发是想象与联想的源泉。因为要想象与联想，首先要产生动机，创新动机是思维创新的起点和推动力。动机的产生需要激发，这种激发因素是复杂而偶然的，可分为内部激发和外部激发两类，其中起主导作用的是来自于写作思维主体内部系统某种需要的激发。有了这种需要，微不足道的外部刺激也可能使写作主体产生创新冲动，如来自生活的感受与观察、一个细节或一个概念；再如一则故事、一段音乐、一幅图画、“一次邂逅，一句记在心里的话，梦、远方传来的声音，一滴水珠里的阳光或者船上的一声汽笛”，[3]以及读者对文学作品或说理性文章的阅读反馈等，都可能激发起写作主体的创新思维动机。如推门敲门的动作，成了同名文章的激发因素；儿子的一句话，成了莫怀戚《散步》一文的激发因素等，所以说激发是思维的源头。

动机的激发是自然产生、水到渠成的，写作思维主体虽然不能强迫自己产生创新思维动机，但是可以通过自己的主观努力，如丰

---

① 《老舍论创作》，上海文艺出版社1982年版，第45页。

② 《托尔斯泰论创作》，漓江出版社1982年版，第129页。

③ 巴乌斯托夫斯基：《金蔷薇》，上海译文出版社1980年版，第39页。

富知识、提高素养、努力实践、丰富感情等途径，不断完善内部系统，增强内部激发的敏锐性，以便对生活中的各种刺激信息迅速及时地做出反应。

想象与联想都是由此及彼的思索，有时二者密不可分，但联想注重已有生活经验的组合，想象则注重在已有生活经验基础上的新创造。联想是想象展开的基础，想象是联想升华的结晶。

三、情感与感悟

（一）情感

1. 情感的界定

人类的种种创造都伴随着一定的情感活动。在其他创造活动中，感情一般都不能在创造的成果中得到充分而具体的表现，只有在写作，尤其是文学创作活动中，情感活动不仅作为一种推动力量起作用，而且它本身也在文章中鲜明生动地表现出来。白居易在他的《与元九书》中就说过："感人心者，莫先乎情，莫始乎声，莫深乎义。诗者，根情，苗言，华声，实义。"他认为诗是情、言、声、义的有机组合体，并把情放在首位，比作"根"。这就充分强调了情感在文章中的重要作用。

情感是人们对与自己发生关系的客观事物的态度的体验。人在社会生活中，不断地与客观世界的许多事物发生这样那样的关系与联系，同时自身也处在一定的生活状况、行动状况、健康状况之中。对于这些事物与状况，人们会根据它们是否符合自己的需要而分别采取肯定与否定的态度。当这种态度引起了个体的以某种生理感觉为其特征的体验时，就成为情感。情感体验的过程就是人的主观世界与物的客观世界相互作用与影响的过程。在观察阶段，人们侧重于以观察物象为基础撷取形象；而体验则是在物象中捕捉、渗透强烈的主观情绪。这时的物已不再是单纯的自然之

物，写作者对物的体验，也不是对生活的非常逼真的感觉，而是对客体的情趣化。用格式塔心理学名词说，是审美主体与审美客体在“力”的图式上产生的异质同构或同形同构。

客观事物具有多重性，“植物、动物、石头、空气等，部分地作为自然科学的对象，部分地作为艺术对象。”[①]写作观察者可以不同角度进行感知体验。同样一棵古松，从实用角度我们可以知觉到它可值多少钱，可作什么用途；从植物学角度可知觉到它是一棵叶为针状、果为球状、四季常青的显花植物；也可从艺术角度聚精会神地观赏那苍翠的颜色、盘曲如龙蛇的姿态及昂然高举、不屈不挠的气概。体验中的知觉，是一种审美知觉，体验者常从某种感受出发，经过联想想象，引起大量情绪记忆；体验中人与物的关系，是一种审美关系。在这种观察中，被观察的对象不是具有自然属性和实用价值的自然物，而成了被体验者所感应、契合而体现了内心追求、具有心灵属性的审美对应物；观察者不但是对客观事物的印象的接受，而且是主观精神的赋予和感受。体验过程就是在主客体所建立的这种审美关系中，主体对客体进行的观赏、感应和契合的过程。写作观察者的情感和想象贯穿于整个过程，推动体验向深处前进。

2. 情感的类型

按心理学家的划分，感情可划分为激情、应激与心境三种状态。激情是一种强烈而短暂的情绪状态，如暴怒、狂喜、恐惧、悲哀等；应激是出乎意料的紧迫情况所引起的急速而高度紧张的情绪状态。主体在激情、应激的情绪状态下进行体验，由于内心有了“巨大的激情，就像一块火石，遇到什么，都能碰出火花来。”[②]往往

① 马克思：《1844 年经济学－哲学手稿》，刘丕坤译，人民出版社 1981 年版，第 49 页。

② 路遥：《小说创作答问》，《写作》1987 年第 9 期。

会出现感觉表象的变形。

心理学认为，情绪活动是有一定指向性的，但它也可能由原先指向的对象蔓延到其他与这对象有关的事物上，形成某段时间内的一般情绪倾向。“心境”就是指人这种在某短时间内情绪的蔓延状态。它不像激情那样强烈，也不会在短时间消失或平复，通常是一种较平稳而持久的情绪。在保持心境的这段时间内，它的心理图式同化着外界事物，影响着人们的体验，使外物也染上了主体特定的情绪色彩。

古人曾有过“心忧恐……耳听钟鼓而不知其声”[①]的体验，并非钟鼓之声不美，而是钟鼓之声与听者的心理图式处于矛盾对立状态。同时，体验者的这种忧伤恐惧的情绪图式处于优势兴奋状态，一方面它有可能抑制、盖过对钟鼓之声美的感受，使其不自觉地提高了意识阈限，关闭了自我意识通路，“听而不闻”；另一方面，体验者也可将自己的情绪状态弥漫于钟鼓之声上，使优美动听、引人欢悦的声音笼罩一层淡淡的哀愁。同是看枫林，心情悠然的杜牧是“停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花”，而忧国忧民、心境惨然的戚继光面对着可爱的景色，却产生了“繁霜尽是心头血，洒向千峰秋叶丹”的体验。

3. 情感与写作

(1)以情体物

在写作思维过程中，情感的作用主要表现为以情体物、以物验情两种方式。所谓以情体物，即写作思维主体带着强烈的主观感情去观察体验事物，“以我观物，故物皆著我色”。[②] 以情体物有两个特点，一是情的主动性：体验者不但是对客观事物印象的接受，更重要的是主观精神的赋予和感受。皮亚杰在他的认识结构理论

---

① 《美学与艺术评论》，复旦大学出版社 1981 年版，第 78 页。

② 王国维：《人间词话》，四川人民出版社 1982 年版，第 4 页。

中认为，人在观物时，其心理图式与外物间兼有同化与顺应两个方面。“同化”原是生物学术语，是适应的一种过程，皮亚杰用来指主体利用已有的心理图式对外界刺激进行改造、包容、吸收的过程。人的心理图式是多样的，神经活动的优势原则决定了这些图式不能都来参与体验，只能择其要者为之。在高兴的情况下，与之相关的图式占了优势，便指导人们在对象中捕捉欢悦轻松的结构，于是出现了“人逢喜事精神爽，春风得意马蹄疾”的现象；一个人愁绪万端时，与之相关的图式占了上风，于是便从即使平时令人愉快的花鸟对象中见出了悲苦愁绪，因而出现了“感时花溅泪，恨别鸟惊心”的场面，从此可见出在体物时情的主动作用。二是物的变形性：体物是体验主体以自己此时此地的情感图式去过滤外物，使之适应自己的情感和目的的同化过程。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”并不是鲜花不美丽，鸟鸣不婉转，而是它们被体验主体的感情潮流浸润笼罩而变了形的结果。有时是增减变形，如《西厢记》中崔莺莺送别张生时，是这样体物的：“碧云天，黄花地，西风紧，北雁飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。”前一句虽也是以情体物，但基本是景物的客观描绘；后一句就不同了：秋风红叶的其他属性被减掉了，体验者只取枫叶的红色，且将植物的自然“红”改变为有感情的“醉”红色，而且使林醉使叶红的竟都不是美酒而是悲伤之人的眼泪。由枫叶之红想象联想为离人之醉，情人之泪又错位于离人之酒，这就是观物者强烈的悲伤之情对感知对象特征的突出与创造而形成的变形。有时是错觉变形。错觉是人们对事物的不准确感知，是一种特殊的心理反应。如三国时郭遐叔在《赠嵇康》中所说，“心之忧矣，视丹如绿”；又如安娜因对丈夫产生了强烈的反感情绪所以到车站接卡列宁时感到他的耳朵“特别大”。这都是观物者在激情或心境状态下对事物的形状、颜色、长短等的变形。另外还有幻觉变形、夸张变形等。总之以情体物是体验主体情感的着意显现，是“物以情观”。景是“情中景”，景物为情而用，为情所使。体

验主体的情感可以君临一切，使“万物皆备于我”，从而表现为一种主动的审美投射。

(2)以物验情

以物验情指事物的某种属性及其变化迁移引起了体验者内心相应的律动，触发了情感，产生了体验。它有似于王国维所说的“无我之境”，即“以物观物，不知何者为我，何者为物。”[①]实际上，“无我之境”中也充溢着“我”之感情，只不过这“情”融于物中，所以表面看来分不清何者为我何者为物了。以物验情有以下特点：一是情的被触发性。以物验情要有情，无情，就失去了“验”的对象。然而，这个情不像以情体物中的情那样主动、强烈，而是隐藏在观物者心中的、有待触发的潜在情感图式。皮亚杰在他的认识结构理论中认为，心理图式在对外界刺激做出反应时，主体除了尽量用自己已有的图式去能动改造外物外，还有一个顺应功能，即尽量使自己的心理图式去适应外物的客观必然性。以物验情就是人们“触景”后，景物感发或契合了自己的图式而“生情”。因此在这个过程中，主体的情感是被动的；二是物的主动引发性。在以物验情中，“情以物迁”，物是能触发、契合心情的，有一定主动性。一方面，知觉具有选择性特点，这体现了主体知觉的主动性；另一方面，与主体相对的“物”本身的主动性也是不容忽视的：在观察活动中，事物能以其独特的外在形态和内在神韵吸引主体注意，引起主体相应的情感反应。“献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝。天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。”(刘勰《文心雕龙·物色》)在这种情况下，主体已有的心理图式不是去改造客观之物，而是去俯就对象，适应对象。三是情与物的一致性。在以情体物中，客体的景与主体的情往往是不一致的，它是被情感浸润后变了形的自然；以物验情则不然，它是以景启情，又融情于景，主

---

① 王国维：《人间词话》，四川人民出版社 1982 年版，第 4 页。

体力图寻求物之特征与已有之情致间的和谐统一，用格式塔心理学的话说，是寻找物情间所具有的相同情感意义的同构，并把情自然地消融在物的某客观特性当中。当一种新的审美对象以其独特的外在特征或内在神韵刺激人的感官后，就引起相应分析器的反射，形成信息通过神经元传到人的大脑并引起大脑皮层的活跃，产生相应的感知觉；主体由无意注意转为有意注意，并进行联想想象活动，“使全部意识为宁静地观审恰在眼前的自然对象所充满，不管这对象是风景是树林……人在这时，按句有意味的德国成语来说，就是人们自失于对象之中了。”[①]有时是景验情，即某种景物以独特的结构特征触动体验者的心弦，使之广泛体验并将情寄寓于此景之中；有时是人验情，即体验者被所接触的某个人的某方面特征触动情思，引起想象与体验；还有时是物验情，即写作者通过深入观察体验某一客观事物来传达特定的人生感受。流沙河散文诗《藤》这样写：“他纠缠着丁香，往上爬、爬、爬……终于把花挂上树梢。丁香被缠死了，砍作柴烧了。他倒在地上，喘着气，窥视着另一株树……”作者深谙藤与丁香的特性，并看到二者纠缠在一起的现象，由此激起联想想象，想到社会上那些趋炎附势，踩着别人肩膀向上爬的无耻之徒的丑恶行径，与藤的“缠”的特征联系起来，找到了二者的同构点，将自己对政治投机商的愤恨与蔑视之情，寄寓在“藤”这一形象中，使物与情、形象化与抒情性达到高度统一。

（二）感悟

1. 感悟的界定

写作体验活动可分为两个阶段。一为初级感悟即心感神悟阶段。这一阶段是由外部体验（肌体感觉）向内部体验（思维心意）发展的初层感触；二是为高级感悟阶段。这一阶段是由内部体验向

---

① 叔本华：《作为意象和意象的世界》，《辽宁师范大学学报》1987 年第 3 期。

非理性体验发展的阶段，即深层次感悟阶段，它是体验的深入，感情的深化。两个阶段的有机结合与衔接，就会产生思维的高效率、水平的高发挥。文学创作中的例子比比皆是。如法国作家罗曼·罗兰决心以毕生精力写一部以法国16世纪宗教战争为题材的“心理史”。多年来，他在自己的内心世界不断探索，在周围不断寻求一个合乎理想的人物，经营于心，久而成习，苦求不得。终于在1890年3月作家捕捉到了灵感，正如作家在他的回忆录里所写：“在霞尼古拉山上，我沉浸在遐想中，夕阳照耀，罗马城上红光闪闪。围绕着城市的田野如同一片汪洋。天上的眼睛吸引我的灵魂。我立足不定，失去了时间概念。忽然间，我将闭着的眼睛微微张开。在远处，我望见祖国……这时，他仿佛瞥见克利斯朵夫从地平线上站立着涌现出来，额头先出土。接着是眼光，克利斯朵夫的眼睛、身体的其余部分，慢慢地、从容不迫地、年长月久地，都涌现出来了。”不仅文学创作，即使在理论写作和公文、应用文写作中，也时有感悟现象发生。

总之，感悟就是一种令人陶醉的、普通经验无法表达的体验，是体验的最高层次。在这时人的潜力全部都激发出来了，主客体间的所有对立都打破了，体验者内心像波德莱尔《交感》诗句所形容的“有如无穷无尽的事物繁衍扩张/就像麝、琥珀、乳香和安息香/齐声歌唱心灵与感官的交欢。”这就是马斯洛所说的“高峰体验”。

2. 感悟的方式

(1)直觉

感悟有时表现为直觉，“就是一种理智的交融，这种交融使人们自己置于对象之内，以便与其中独特的、从而是无法表达的东西相符合。”[①]创作主体经过长期的体验在某一刻突然用非理性的神秘直觉捕捉到了某种哲理或创建性思想，把握到了某种人生价值

① 柏格森：《形而上学·导言》，商务印书馆1963年版，第3～4页。

与本体世界。它是解决问题的一种特殊方式，是由于自由联想或思维活动持续不断的在有关某个问题的意识边缘活动过程中，当大脑功能处于最佳状态时，旧的神经连接突然沟通并形成新联系的表现。如达尔文在对进化论的长期研究过程中，确立了“选择”在人工培育的动植物种类中的作用。但有一个问题在相当的时期内对他来说是个谜：即生活在自然状态中的生物的选择是怎样的呢？有一次，达尔文为了消遣，偶尔翻阅了的马尔萨斯《人口论》，理解了马尔萨斯所提出的随时随地都在发生的“生存斗争”的意义，马上在头脑中出现了一个想法：就是在这些自然环境条件下，有利的变异应该有被保存的趋势，无利的变异则被消灭。这样的结果，应该会引起新种的形成——直觉帮助达尔文揭开了这个谜。

(2)顿悟

感悟有时表现为顿悟。创作主体经由“众里寻它千百度”的不懈努力，由渐悟而达于顿悟，或显出瞬时判断的妙觉，或经长久体验，功到自然成，等闲拈出便超然，或思维飞跃于混沌中放出光明，刹那间洞察事物之间复杂的因果关系。如冰心从日本回国时，曾看见一只木屐在水面上漂来漂去。回国后，脑海里却总是不忘。这只木屐在脑海里漂了 15 年之后，在一次座谈会上，她忽然领悟：那只木屐之所以给人那么深的印象，就是因为自己在东京失眠时总听到那种清空而坚实的木屐声。由此她明确了这只木屐所蕴涵的主题：正是有着这声音的日本劳动者的脚步，“一夜又一夜的，从我的乱石嶙峋的思路上过；一声一声、一步一步地替我踏出了一条坚实平坦的大路，把我从黑夜送到黎明！”作者在一次座谈会上受到启迪，思想豁然开朗，感悟到事物的深刻内涵，并写出了散文《一只木屐》。

(3)灵感

感情有时表现为灵感。创作主体以显意识的思考感受突然打通了潜意识，思维突然活跃勃发，高潮迭起，意料之外的飞跃、联想

令作者创造力大增,若有神助,达到一触即觉、一通百通的佳境,于瞬间即顺利地取得长时期终日苦思冥想而未能取得的成果。如上面所举广为流传的罗曼·罗兰孕育鸿篇巨制《约翰·克利斯朵夫》之初产生灵感的佚事就是典型例证。正是这一灵感,鼓舞着罗曼·罗兰进行了长达31年的《约翰·克利斯朵夫》的写作历程。

3. 感悟与写作

感悟是科研工作者、文章写作者尤其是文学创作者在研究和写作的思维过程中时常发生的心理现象。它犹如"一大堆潮湿的干草垒在那里,里面有火在潜燃着,却烧不出来,净是在冒烟,这样酝酿酝酿,于是突然一下子,完全出你意外地,火从里边着出来了,火舌伸吐着,明得漫天通红";"它就像一支擦亮了的火柴投到油库里,一切需要的生活记忆都燃烧了起来,一切细节都忽然发亮,互不相关的事物,在一条红线上联系了起来,分散在各处的生活细节向一个焦点上集中凝结……一篇文学作品就这样形成了。"[①]感悟只有以长期艰苦的潜在思考为基础,经过一个或短或长的无意识的孕育为前提,以某一刺激物的激发为条件方能产生。人们常说对某问题"百思不得其解",其实这"百思"就是感悟的基础,就孕育着其中的那个"其解";"触发"则是产生感悟的引信,感悟是"其解"的产生。这"其解"有时表现为人物形象的突然显现,有时表现为对思考问题的突然理解或主旨的产生,有时表现为思路的突然贯通,有时是一个创意不期而至,有时是一个句子、一个细节的突然闪现等等。如托尔斯泰在他1896年7月19日的日记中记下了他"走在翻耕过两次的休闲地上"时看到一幅景象:"除开黑油油的土地,——看不见一根绿草。尘土飞扬,灰蒙蒙的大道旁却长着一丛鞑靼木(牛蒡),只见上面绽出三根枝芽:一根已经折断,一朵乌涂涂的小的花垂悬着;另一根也受到损伤。污秽不堪,颜色发黑,脏

① 江溶、申家仁:《创作例话》,中国青年出版社1986年版,第272页。

乎乎的茎，秆还没有断；第三根挺立着，倾向一边，虽也让尘土染成黑色，看起来却那么鲜活，枝芽里泛溢出红光。”此情此景，引发了托尔斯泰对哈泽·穆拉特的回忆，“于是产生了写作愿望。把生命坚持到最后一息。虽然整个田野里就剩下它孤单单的一个，但它还是坚持住了生命。”[①]作者偶然遇到的田野中的一株牛蒡成为触发因素，使托尔斯泰产生了感悟，获得灵感，经加工后写出了名著《哈泽·穆拉特》。

感悟对于写作，尤其对于文学创作具有十分重要的作用，陆游《百夜吟》诗曰："六十余年妄学诗，功夫深处独心知。夜来一笑寒灯下，始是金丹换骨时。”只要写作者长期努力，勤奋砥砺，终会赢来“寒灯一笑”的灵感和“金丹换骨”的彻悟。

以分析综合方式开展的抽象思维、以想象联想方式展开的表象运动与以情感感悟方式进行的情感活动是三种心理活动，它们的性质不同、作用各异。由于文体的不同，三种活动的地位、作用也各不相同。然而在写作思维活动中，它们作为创造性思维的三方面因素，又紧密结合、贯穿于整个思维过程的始终。

第三节　写作思维的运行过程

写作思维的运行必须以分析为基础。没有分析，人们只能感知事物表面，不能深入发掘事物本质；分析的过程也就是对事物的部分、层次和联系的推导。然而光有分析还是不够，还必须通过聚合将事物的各部分、各方面统一为整体，这样才能最终达到深入认

① 康·洛穆诺夫：《托尔斯泰传》，李桅译，天津人民出版社 1981 年版，第 333～334 页。

识客观世界,准确表现事物、表达事理的目的。

发散思维和收敛思维作为写作思维的两种主要思维方式,犹如写作思维运行的两翼,相互配合、相互制约、相互协调,共同在写作的天地里展翅翱翔。缺少其中一翼,写作思维活动都是不健全的,都会失去相当多的思维活力:只有收敛思维,那运行的结果必然是光合不开;只有发散思维,那运行的结果必然是光开不合。光合不开的思维无疑是保守、封闭、僵化的思维,难以产生创造性思维力量;光开不合的思维则无疑是随心所欲、任意辐射、无际无涯的思维,也难以达到创新的境界。在写作思维的实际运行过程中,两种方式总是相互补充、相互制约、相互推动的。

写作思维运行过程可分为“启动—逼近—突破”三个阶段,前两个阶段为内孕阶段,第三个阶段乃豁然开朗的顿悟阶段。其中低层次的顿悟表现为理解,高层次的顿悟即是灵感的产生。

一、发散启动

(一)发散思维的含义

发散思维是来自创造学的术语,指思考主体根据已有的知识和经验,对一个问题沿着不同的方向、角度和关系,通过推测、假设和构想,寻找答案的思维方式。从信息论观点看,它是从一个信息源导出不同结论的思维类型。刘熙载在《艺概·文概》中论述“绝句取径贵幽深”时说过,“盖意不可尽,以不尽尽之;正面不写写反面,本面不写写对面,写旁面……”说的实际上就是以正面、本面为核心的发散思维取径法:作者虽不写正面,但写反面、旁面、对面。写反面即逆向思维;写旁面,见出了事物之间和事物各方面的联系,是侧向思维;既写正面,又写反面、旁面和对面,就是多向思维。而写反面、旁面等都是为了更好地表现正面。所以发散包括逆向思维、侧向思维、多向思维等活动形式。《孙子兵法·势篇》中说:

“凡战者，以正和，以奇胜。”在写作思维运行的发散思维过程中，“正”即正向思维，“奇”即逆向思维、侧向思维、多向思维等，是突破传统思维方式，发前人所未发、想前人所未想，另辟蹊径、侧面制胜的思维方式。

发散思维的关键是活跃的想象与联想。以观察为前提、以表象为基础、以情感为动力、以知识体验为跳板的想象，促使写作思维主体以在脑海中再现生活景象为开端，遨游于现实的和非现实的领域，积极补充思维链条的空缺，像“万能胶”一样把相似、相近、相反甚至互不相干的事物神奇地联系起来；联想是从一事物与他事物之间所固有的某些相似之处和关系推测到其他方面也可能有相似之处和关系的一种思维技巧。写作思维中的联想，自始至终都要抓住一个问题，以此为中心向四处发射，所以发散思维又称辐射思维。在写作思维过程有意识培养定点联想、纵比联想、横比联想和类比联想等各种联想能力，是思维得以发散的重要条件。

发散思维具有三个特点：

1. 灵活性

发散思维在运行过程中，不断地变换思维方向和思维视角。当思维主体沿着一定的思路运行，探求问题受到阻碍或者完成思维目标后，又不断地变换到新的角度、新的层次、新的思维方向，以寻找另一种或几种解决问题的方法。它并不固守一种思维方向或答案，而是在思维空间灵活地寻找新的思路，开拓新的思维轨迹和方向。

2. 求异性

发散能力实质上就是思维主体在思维运动空间不断追求和把握思维运动方向或角度的诸多差异性的运作能力。思维发散的过程明显地体现着思维诸运动之间的差异性，它要求思维主体在思考同一问题的运动中与众不同，不能遵循和固守同一思路，求得同一种答案，而必须不断变换思维方向，沿着不同的方向思考以获取

多种答案。鉴于发散思维的这个重要特点，许多人都认为，求异性是发散式思维活动的本质特征。

3. 扩散性

发散思维在思维运行过程中力图推进思维方向朝着更多的方面分散开去，以寻找更多的新思路。这种运动的扩散性，不仅表现于整个思维运动呈四维方向扩散状态，而且意味着思维主体在沿着一个思维方向进行思考的过程中，又会不断地分化出更具体、更深层次的思维方向，形成“化一为多”的局面，促使思维量的面状扩展。

（二）发散思维的作用

1. 激活联想，使思维流畅

思维流畅是指发散的速度与数量。在写作思维运行过程中，思维主体由于知识贫乏或思考欠活跃，往往会出现就事论事，思路开阔不了或思路阻塞，写不下去等现象，导致构思的简单化、平面化，缺乏立体感。发散思维能激活思维主体的联想，使其反应敏捷，思维时畅通少阻，从而在短时间内表达较多方面的概念，映现丰富多彩的表象。在写作思维运行过程中，表现为思路的开阔与畅达，思维形式的丰富多样：思维主体能迅速联想起与所表达的中心问题有关的事件和问题，能结合自身体会对同一事件和问题作多样性思考，从而增加思维的广度，使写出的文章具有一定的分量。如朱光潜在写作中就是利用发散思维的这一作用进行思维的：“在题目定了之后，我取一张纸条摆在面前，抱着那题目四面八方地想。……想得一点意思，就用三个字的小标题写在纸条上，如此一直想下去，一直记下去，到当时所能想到的意思都记下来为

止。”[①]

2. 随机应变，使思维变通

思维变通是思维主体对思维方向的调节，即当思维沿一个方向或思维进行到一定限度时，能迅速地变换到其他方向或维度。“用笔不灵看燕舞，行文无序赏花开”就是指写作过程中发散思维的变通性。如果写作思维主体缺乏这种变通性，思路化不开，不会调节思维方向，只能一条路走到黑或只能走一条或几条最省力的路，那就找不到解决问题的最佳方式，开辟不出新的写作道路。发散思维的变通性，以灵活性为基础，能促使思维量的面状扩张。因此发散思维能提高思维主体随机应变、触类旁通的能力。使思维主体冲破“一条路想下去”难以解脱的窘境，不断冲破、克服思维定势的负面影响，打破旧框框，变换思维视角，拓展思维层次，增强创新活力。

3. 活跃思考，使思维独特

思维独特是发散思维的高层次效应，指思维主体以与众不同的眼光看待问题，以新观点、新认识反映事物。新颖的看法不一定独特，只有对事物表现了异乎寻常见解的看法才具有独特性。然而思维定势的消极作用，往往以传统的固定模式规范制约着人们的思路，束缚着人们的手脚，妨碍以致窒息人的创造性，阻碍人们得出独到的见解，造成写作中的公式化、雷同化。心理学上称之为“先效干涉”。盲目服从他人尤其是盲目服从权威的“从众心理”，也会使思维主体受他人影响造成认识上独立思考能力降低，行动上自我控制能力减弱。在写作思维中表现为缺乏自信心，崇拜名家名篇名言，不敢大胆发散、求异、创新，简单生硬地模仿、重复他人，亦步亦趋，拾人牙慧。发散思维能激发写作思维主体活跃的思

---

① 朱光潜：《作文与运思》，《朱光潜美学文集》第三卷，上海文艺出版社1986年版，第178页。

考，使其不迷信权威，大胆创新，从而使文章具有了活泼广泛的社会意义和独特的审美价值，给读者耳目一新之感。中国文学史上以潘金莲为题材的作品层出不穷，各有千秋，然而魏明伦创作的川剧《潘金莲》却获得轰动效应。从写作思维角度看，它得力于发散思维的作用。正如作者所说："同样一个潘金莲，同样的遭遇，施耐庵全用俯拍镜头，鄙视淫妇之恶；欧阳老全用仰拍镜头，抬高叛逆之美；后辈我是在俯仰之间，把人物置于光怪陆离的社会背景之下，视其性格发展的不同阶段，该仰时则仰，该俯时则俯，该同情时就同情，该赞扬处也赞扬，该惋惜时就惋惜，该谴责时亦谴责。"①

（三）多向发散

1. 逆向思维

逆向思维是指从事物的反面、从相反的方向去思考问题的思维活动。心理学家称之为"反面求索发明法"，美国学者卢森堡形象地称之为"雅努斯思维"。在写作思维过程中，多用习惯性思维考虑问题，势必造成思路僵化、阻滞、狭窄现象；逆向思维正是开拓思路，使写做出新的重要途径。可以逆向立意，也可以逆向表现：有的文章立意不一定很新，选材也无独到之处，但如能逆向思维，选择独特的表现角度与表现手法，同样能自成高格。一般写人物多从正面着笔写面部肖像、服饰姿态，或写本体效果，侧面表现。朱自清先生表达父子深情却另辟蹊径，反向描绘，以饱含感情的笔触，全力挥写父亲的背影。全文三次写背影，父亲那"青布棉袍黑布马褂"的背影，深深印在作者脑海中，也使读过《背影》的人久久难忘。这是作者表现事物的艺术创造，显示了他不随人后、敢于创新的才华。在理论文章写作中，常常要运用事例作论据证明自己的观点。作者有时会因为找不到合适的论据而苦恼，有时又会因

① 魏明伦：《我做着非常"荒唐的梦"》，《新华文摘》1986年第10期。

找到的材料陈旧老套而难于求新。这时候，我们就可以运用逆向思维，或正例反用，或反例正用，以增强文章的说服力与吸引力。

2. 侧向思维

侧向思维是指利用局外的、貌似无关的信息解决问题的思维形式。它不像正面思维那样，把思路局限于本领域内，在本领域内部寻找解决问题的方式，而是把思维触角伸向他领域、他事物，从中获得借鉴与启迪，以解决本领域内部的问题，是类比与顿悟的结合；正向思维的思路局限于本领域内，是在本领域或一事物内部寻找解决问题的方法的思维方式。但有时候仅靠它很难解决问题，所以可突破单纯就物论物、就事论事的思维方式，将视野扩大到对其他物品、其他事情的思考上，并以它们为启迪，常常会收到意想不到的效果。人们研究蜂窝，发现它能以最少的材料筑成最精巧牢固的结构，从中得到节省建筑材料的结构造型的启示——将蜂窝与人类建筑联系在一起的仿生学，正是侧向思维的结晶。科学家竺可桢在写作《中国近千年来气候变迁的初步研究》的论文时，引用大量古典诗词作为史证，这也是运用的侧向思维。

“他山之石，可以攻玉。”在人类思维王国，大自然与人类社会各物、各学科之间都可以谈恋爱、做交易，互相启发；写作时同样可以侧向思维，由此事联想到彼事，由此理悟出彼理，由物之理悟出事之理，以广开思路，使文章别开生面。可以侧向描绘，如写声音不从正面去表现其高低、大小、强弱，而是从侧面描绘在声音的感染下出现在人们脑际的意境或意象。如《老残游记》中写王小玉说书，一会“如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插，顷刻之间，周匝数遍”，一会又“像放那东洋烟火，一个弹子上天，随化作千百道五色火花，纵横散乱”；魏钢焰写舞台上演出《黄河大合唱》：“指挥棒一挑一个巨涛，一甩一个浪花。分不清乐声、歌声，台上、台下。直觉得，飞面扑来的水珠，脚下滚滚的波涛……”作者运用通感等多种手法，将台上的歌声、乐声，与听众脑中由音乐激起的

想象交融在一起。这种侧向思维绘声绘色的表现，启发调动读者进行自己的广泛联想与想象，能收到良好的艺术效果。另外，还可以借物明理，以具体事物为媒介，形象生动地阐述某一抽象的道理。

3. 多向思维

多向思维则是从尽可能多的方面来考察同一问题或事物的思维活动。它能不囿于传统规范，打通尽可能多的思维渠道，使主体创造力得到充分发挥。因此写作思维启动阶段应重视多向思维，既要考虑事物的正面，也要考虑其反面、侧面，还要考虑它的因果、条件；既要考虑事物本身，还要考虑与之相关、相连、相承的事物，做到触类旁通、举一反三。写作思维过程中的取材、定旨、谋篇、表达都有个角度问题，高明的作者，常常能运用多向思维，广开文路。比如大海边，海浪一次又一次扑打着礁石，不断溅起碎玉般浪花；海潮退下了，礁石露出来了——礁石与浪花，就是这样无休止地撞击着、厮打着。海边的人习以为常了，但诗人艾青却从中看出诗意，写出著名诗篇《礁石》：

一个浪/一个浪/无休止地扑过来/每一个浪都在它脚下/被打成碎沫散开/它的脸上和身上/像刀砍过的一样/但它依然站在那里/含着微笑，看着海洋……

这是从礁石角度上立意，赞美它的坚硬和刚强，浪花则是失败者，是恶势力的象征。

散文家杨朔也从中看出了诗意，在《雪浪花》中写出了不一般的语言：

别看浪花小，无数浪花集到一起，心齐，又有耐性，就是这样咬啊咬的，咬上几百年、几千年，哪怕是铁打的江山，也能叫它变个样

儿。

这是从浪花角度立意，热情洋溢地赞颂了它的“咬”劲——团结一致和韧性战斗精神，礁石则成了浪花的手下败将。

有位作者运用多向思维，对这一现象进行了思考：浪花和礁石同属大海子孙，何以这样厮斗？结果是浪花不断被碰碎，礁石也遍体鳞伤。作者又联想起十年“文革”中两派厮打的惨状，与浪花礁石自相残杀何其相似？于时写出了这样的语句：

浪花是大海洁白的牙齿，咬住紫铜色的礁石，啃下一些碎沫。

礁石坚硬地立着，将大海的牙齿碰的粉碎。骨屑纷落在浅浅的沙岸，饥饿的蚌，吞食进肚里。

就这样无休无止，大海的牙齿不断地被碰碎，紫铜色的礁石遍体鳞伤……

作者既不像艾青那样赞美礁石，也不像杨朔那样称颂浪花，而是从对二者持批评态度的角度立意。不迷信名家，大胆进行多向思维，就能从平凡、平常的事物中生成新的主旨。

作为一名高等院校的写作者，必须重视发散思维的作用，努力发展自己思维发散的能力，锻炼自己思考问题的流畅性、变通性，并力争跃上一个台阶，使思维具有独特性，以便在写作思维过程中见人所未见，发人所未发，写出人人心中皆有、人人笔下皆无的优秀篇章。

在整个写作思维运行过程中，发散思维至多是走完了半程。要完成写作任务，最后还要靠收敛思维。

二、收敛聚合

（一）收敛思维的界定

收敛思维是根据已有的知识经验，向一个方向思考，得出一个正确结论的思维方式。它体现了层层推进、步步深入的动态思维过程。收敛思维要以发散思维为基础和先导，尔后进入收敛阶段，以需要解决的问题的实质为中心，从发散产生的多个方案中协调选择最优方案。信息来源越多，创新的可能性就越大。

老子说过“三十辐共一毂”的话，这实在是一个非常形象的比喻：思维对象是“一毂”，“三十辐”则是那众多的思路。发散思维的思维方向是从圆轴向四处发射，收敛思维的思维趋势则是从圆周沿着各根辐条向轴心聚集。

在写作思维过程中，人们往往存在一种倾向，即重视、抬高发散思维的作用，贬低、忽视收敛思维的意义。其实，发散与收敛是写作过程中紧密相连的两种思维方式，各自发挥着特定的作用，收敛思维是发散思维的基础。因为发散思维是以历史上已经取得的思维成果为基础展开的，收敛思维的优点正在于它以庞大的可容纳性凝结着人类的思维成果，将其程序化、规则化。没有收敛思维的集中过程，思维的发散只是一句空话。如果只偏重发散，忽视收敛，思维就不能统一起来，形成一个集中的思维过程；同时，发散思维也是收敛思维的前提。因为如果只强调思维收敛的过程，而没有发散之过程，收敛思维也就没有了收敛的对象。写作思维运行时对各种写作方案的设想，如文章结构、情节的安排、人物形象的刻画、材料的取舍以及联想、想象等，都是发散思维，而收敛思维则以此为前提与对象，对其进行权衡、比较和择取，集中为能使问题得到满意解决的某一可能性，并进而形成优化组合。

收敛思维具有以下特点：

1. 集中性

发散思维要求广泛地多角度地思考问题,而收敛思维则是对发散结果的分析、比较,最终求得问题的正确答案。否则,思维就会失控,陷入无序状态,变成混乱性思维。因此,收敛思维的第一个特征就是集中性。然而,收敛思维的集中性,并不是无中心或无目的地把无边无际的所有思维火花都收敛起来,而是环绕某个中心或焦点有选择地加以集中。这种选择式的收敛思维方式最重要的是从散发出来的思维火花中选准一个最佳聚焦点,然后把捕捉到的火花燃烧成熊熊大火。如果写作思维主体在思维运行过程中能积极主动地让自己的思维围绕聚焦点作圆周运动,从不同角度、不同层面收集思维火花,那就能做到全方位地把握思维对象的实质。因此,收敛思维的集中性,突出表现在评价、比较、鉴别与选择上。它注重思维的求同性,以一个目标为归宿,根据已有的知识和经验所形成的程序,对思维对象进行严格地审查,努力在现有的途径、方案、措施中进行全面衡量、反复比照,寻找出最佳方案,或找到一条达到目标的最优思路。

2. 深入性

深入性是指运用收敛思维考虑问题的深入程度,是一个动态的、定向深入的过程。古人曰:“凡作文发意,第一番来者,陈言也,扫去不用;第二番来者,正语也,停止不可用;第三番来者精意也,方可用之。”①说的就是人们在写作思维运行过程中运用收敛思维对文章主旨步步深入的探索过程。因为写作是主体对客体的认识过程,是逐步揭示客观事物的本质规律的过程。而人的认识过程往往不是一次就能完成的,总是经历着不断选择、组合、比较、决策、检验的反复推移的过程。

---

① (元)陈绎曾:《文说》,《古人论写作》,吉林人民出版社 1981 年版,第 127 页。

3. 排他性

以上两个特点又决定了收敛思维的排他性特点：写作者在思维运行的初期可浮想联翩，然而一旦要形成文章，就必须把问题集中深入到一个点上，以优化组合为目的，与收敛中心相统一的就接收，否则就予以排除，思维活动只是围绕着已经确定的一个点作定向深入的展开。如魏巍写《谁是最可爱的人》时，先将思考方向集中在这个中心上，排除了其他主题；又在搜集大量的材料的基础上，排除了《自豪吧，祖国》等组合方式，排除了很多同样甚为生动的例子，运用收敛思维方式，步步深入，层层排除，达到优化组合，给人以深刻印象，收到以一当十的良好效果。

收敛思维的以上特点显示出它的求同性，它要从传统经验中引出解决问题的办法，要求人们从相同方面考虑问题。它体现了事物的继承性、统一性，有利于思维的衔接与深入。但如果只习惯于收敛思维的求同，也会形成惰性，造成思维的封闭、保守、呆板、片面；收敛思维还具有程序化特点。思维求同的多次反复，形成了一定的"格"，使收敛思维有章可循。如果把它当做思维继续深入全面发展的阶梯、基础，是会有利于科学的发展、写作的出新的。但如果把它绝对化地片面发展，当做一成不变的信条，也会形成惰性，使思维僵化、守旧、片面，阻碍了思维的活力和写作创造性的发展。

（二）收敛思维的作用

1. 确定主旨

写作主体确定了目的后，发挥活跃的思考力，使思维充分发散固然重要，然而却不能最终完成要解决的命题。只有通过收敛思维，将发散内容纳入既定的轨道，方能立定一个明确的主旨，作为选材、优化组合的凝聚点。

收敛思维的这一作用，是由其运动特点决定的：它要在发散思

维开辟的广阔空间，选择一个最佳聚焦点，使思维运行过程中的所有信息都向此聚拢，从而将漫无边际发散出去的思维“辐条”集中到这一聚焦点上来，由表及里，由一面到立体，由现象到本质，获得具有深度与新意的写作主旨。

2. 判断材料

写作思维主体在不同时间和地点获取的原始材料是异彩纷呈的，它脱离了原来的系统，成为零散的东西；它们自身又具有多方面含意，可说明不同问题。要把它们选为建构同一文章系统的要素，必须具有某一相同之处，能为同一收敛点服务，这就是材料的“同质点”。收敛思维作用之一就是整理各种片断信息，对其归纳、分类、评价，把握材料之间的联系，寻找“同质点”。

3. 优化组合

收敛思维的另一个作用是对材料进行集中、选择、组合，使本处于混沌状态的知识组合为有序的形象序列或理论体系，从低级向高级发展，并从多个组合构思方式中确定一个最优化的组合方式。收敛思维是一种逻辑思维，其思路是在发散基础上进行集中，然后将经过集中的中心纳入定旨的轨道，从而使零散而不系统的发散内容向既定的目标逼近，作为问题或形象的一点或一个侧面发挥作用，最后通过定旨，使写作思维活动告一段落。如莫怀戚由儿子的话激起发散思维后，进一步运用收敛思维集中思索：“这么说吧，将前面的我同后面的妻一连，就是中间的一代。中间的一代管着两头：老的和小的。不是政策叫管的，是生命这玩意叫管的。不管不行，不管没自己，也没世界。怕幼小的生命难成熟，怕衰老的生命要消散。一个成熟的生命要管两头，只有——分：分妻子去管儿子，分我去管母亲。夫妻最能走在一路，又最不能走在一路。从形式上看是这样，从理论上讲就是中年人的责任感。我想中年人多有这种感觉……但要将这种感觉作为主题，就是说，要写它了，还有个思想基础在一旁。……”作者以此为基础进行优化组

合，为深化主旨，又“在文章最后设计了个细节：有一处不好走，我蹲下来背起了母亲，妻子蹲下来背起了儿子。老的瘦了，胖的还小，都很轻，但我和妻子都下细，走得很轻很慢：好像两个背上的加起来，就是一个世界……”[①]

美国著名科学家哲学家库恩认为：“一个成功的科学家，必然同时显示维持传统和反对偶像崇拜这两方面的性格。”[②]从思维学角度看，“维护传统”是运用的收敛思维，“反对偶像崇拜”则是发散思维。他还认为思维主体要解决问题，就要交替使用它们，并要具有使这种相互矛盾的思维方式在他的思维过程中相互补充的高超能力，由此形成一种紧张状态即“张力”。这种张力是科学研究必需的条件，也是写作活动所必需的条件。因为“发散—收敛”的反复运动，形成了完整的写作思维运动过程，写作主体只有在这一过程中使这两种思维方式始终坚持必要的张力，方能创造一种完美的写作境界。

（三）定向逼近

1. 纵横推导

所谓推导，就是指发现并沟通事物内部以及事物彼此之间的内在联系，借助这些内在联系，引导并推进思路向一定的广度扩展、向一定的深度开掘的一种分析方式。

由于推导是以发现并沟通事物内部以及事物彼此之间的内在联系为己任，而世界上的万事万物又都是在不断地发展变化着的，事物的这种发展变化构成了一个矛盾的统一体。在一定的条件下，事物的内在矛盾是会互相转化的。因此，在写作活动中我们就要学会判断事物内在矛盾是怎样发展转化的，并以此来增强文章

---

① 莫怀戚：《挖掘和选取》，《写作学习》第 11 期。

② 库恩：《必要的张力》，福建人民出版社 1987 年版，第 225 页。

的广度和深度。假如你要谈谈失败,除了想到失败之外,同时还必须判断成功与失败在什么情况下会相互转化。如果你要分析有恒可贵,同时也要判断一下有恒在什么条件下会变得不可贵。有人反对时间就是金钱,你可以判断一下在何种意义上时间不能不是金钱等等。因为它们虽然都是相对的事物,但是一旦它们的内在矛盾发展了,就有可能向相反的方向转化。这种推导不但可以帮助我们打开思路,而且可以使文章更具体,内容更丰富,也更具有说服力。可以纵向探求事物的历史渊源,从事物的发展过程上将其分成若干阶段并逐阶段进行分析推导。这种纵向的分析推导方法主要用以丰富文章的内涵,它要求将事物从原因到结果、从低级到高级、从过去到现在到将来都要加以分析考察,以弄清事物的来龙去脉,借此来增强文章的层次性与深度。如《孟子》中“天时不如地利”的一段论述,从“天时不如地利,地利不如人和”进而深入到“域民不以封疆之界,固国不以山溪之险,威天下不以兵革之利”,再深入推导出“得道者多助,失道者寡助”,最后自然而然得出结论:“以天下之所顺,攻亲戚之所叛,故君子有不战,战必胜矣。”全段分四层,层层纵向推导,步步向主旨靠拢,论述自然,结论深刻,具有很强的说服力。

一篇优秀的文章还要有横向的分析推导。纵向分析推导的层次和深刻程度如何,有赖于横向分析推导所揭示出来的事物之间的广度是否丰富。事物的这种联系是多方面的,如部分与整体,正面与反面,内容与形式,言论与行动,此与彼,点与面,个别与一般等等。横向分析推导基本上是在同一层次上的,它所追求的是事物的内外联系,即从事物内部的各个侧面、外部的各种联系上,把它分成若干方面,逐一进行考察。

纵横推导要注意有理。写作是一种自控制活动,在这个创造过程中,思维尽管可以多向发散,但最终都要收敛到一个明确的目标上来。因此,写作思维的出新要合理。合理是指思维出新的质

的准确性和深刻性。合理目标的确定过程,是思维主体对生活素材的认识逐步深化的过程,是思维主体对多向思维成果的甄别过程,一般经历三个阶段,即深入开掘,透过表面现象探寻事物本质内蕴的由表及里的阶段;抓住主要方面根据主客观实际比较筛选,在众多主旨与表现角度中确定一个最佳角度的由杂到精的阶段;围绕中心目标联想生发的由点到面的阶段。做到以上几点,才能使写作主体的思维与生活素材在相当高度、相当深度上和谐结合,保证思维的合理性和目标的准确性。

2. 定向聚合

在对事物进行分析和推导之后,思路也就进入了定向阶段。没有聚合的分析和推导还是处于一种零散的、不具体的思维状态。只有经过收敛思维的定向深入和聚合,分析和推导所获得的内容才能比较集中,中心才会比较明确;也只有通过聚合,才能推进思路朝着写作动机所指向的具体目标逼近,从而初步确定写作的目的。

这里的聚合,指的是把经过思索所获得的内容朝着预定的写作中心收敛,并围绕这个写作中心进行综合,以期得到一个较易于动笔的有较明确主旨的思路。如果缺乏朝着预定写作中心的聚合能力,往往容易把与文章主旨不相干或是联系不甚紧密的材料也写入文章中或大肆渲染,造成枝叶蔓延,影响了文章主旨的集中和深入。

一切优秀的作品都有一个深刻的主旨,而深刻的主旨的获得离不开收敛聚合后的深入。聚合是要求思路向主旨靠拢,深入就是要在此基础上进一步深入开掘,以探求事物的本质,解释事物的意义。从本章所举几篇文章的思维过程中,我们可逆推出发散后在收敛中聚向深入的思维过程。

下面的例子可以具体地说明由分析推导到聚合的过程:我们要思考建设社会主义精神文明方面的问题,就要进行分析推导:

1.21世纪的中国，在改革开放中要大力加强社会主义精神文明建设。

2. 建设社会主义精神文明，与建设社会主义物质文明有极密切的关系。

3. 建设社会主义精神文明与培养崇高的理想、道德和情操是相关的。

4. 建设社会主义精神文明与以法治国有联系，但又有区别。

5. 建设社会主义精神文明，是学校的教育任务之一。

6. 在建设社会主义精神文明中，社会教育和家庭教育的作用绝不可忽视。

7. 建设社会主义精神文明，要不断抵制当前社会上的不正之风。

8. 建设社会主义精神文明，有着广泛、丰富的内容，它包括培养健康的审美感觉、爱好、习惯等。

对问题进行分析推导后就可以进行聚合了。比如在以上分析推导的基础上我们选出其中的一个条目，然后把思路集中在这点上，对其进行丰富和深入。

通过聚合得到的内容，从写作目的来说，还带有模糊性与可变性。因为此时思路还未完全定型，还在运动，还会有许多新的主意和想法出现，甚至会有灵感产生。如前面所举的例子，当我们对“建设社会主义精神文明，是学校的教育任务之一”进行聚合时，获得以下内容：

1. 学校要教育学生做一个具有社会主义精神文明的人。

2. 要积极开展法制教育活动。

3. 要开展丰富多彩的、健康有益的课外活动。

4. 要培养学生高尚的道德情操、良好的审美趣味……

这时又觉得第四条目更有实际意义，更适合于自己，于是写作目的又发生了变动。这样一直要等到定旨，写作目的才能算完全

确定下来。

定向聚合要有节。有节指的是思维量的适度性。度在哲学上指事物保持自己质的数量界限。自然界和人类社会的许多事物都有一定界限,一旦超越它,就会流于荒谬悖理。因此在写作创造中,既要敢于出新,又要受度的制约。要从材料实际出发,通过集中收敛,见出其本质意义。一旦发现思维偏离了写作目标轨道,就要通过信息反馈加以调节控制,回到既定轨道。做到思索有节,既要防不及,又要防过,还要防偏离。“不及”指由于思维主体主观感受、理解不深不透,未挖掘出事物的深层内涵和新质内涵而导致的思索深度不够;“过”指由于思维主体让客观事实俯就主观愿望,片面发挥主观作用而导致的看来很有深度、有新意,实乃牵强附会、一味拔高、生拉硬扯;“偏”指思索虽未完全离开材料、目的,但却偏了方向,一味强调、突出某方面,看不到其他方面,出现了片面性;“离”指思索脱离了材料、目的,天马行空、恣意妄为,无节制地胡思乱想。这是由于思维主体对材料目标的内涵不甚明确甚至故意歪曲而造成的失度。

三、顿悟突破

(一)低层顿悟——理解

提起顿悟,人们往往有种错觉,认为顿悟必是伟大的发现或灵感的来临。实际上这只是看到高层次的顿悟,忽略了日常生活中更多情况下出现的低层次的顿悟——理解。从写作思维活动角度看,灵感的来临有时确实使创作主体触类旁通,创做出不朽之作;但大多数的顿悟只是寻找到了事物的新含义,或是赋予事物更深层的内涵,从而达到了对客观事物本身及其联系的新的理解、新的认识。不容否认,这也是一种顿悟。

例如邓拓同志在读班固《汉书·食货志》时看到“……女工一

月得四十五日”的话，初觉奇怪，经过思索，恍然大悟，理解了“一月得四十五日”的算法，写出了《生命的三分之一》一文，希望大家能珍惜晚上这“生命的三分之一”的时光。再如夏丐尊、叶圣陶的《文心·触发》在谈触发时讲过，“鸡是光明的报道者，它第一次喔喔开声却是在半夜，正是世间最黑暗的时候。我听了这夜半的鸡声，不禁想到革命者的呼号。”这种触发现象，就是作者对事物有了深刻理解后由此事联想到彼事，由此理悟出了彼理。

（二）高层顿悟——灵感

人们在写作中，常有这样的现象发生：对某问题百思不得其解，突然于无意中因受到点化和启示而获得了解决的途径，这种复杂而奇妙的心理现象就是灵感。

灵感是人脑高度兴奋的情况下所出现的信息纷呈并互相沟通后取得预期结果和效应的心理特征，是“瞬即消失的心灵的闪光”。它并非凭空产生，而是经历了长期准备酝酿，正如酒可以当做灵感的催化剂，但是人必得要先饱读诗书，后喝老酒，才能激发出佳作来。这里的“饱读诗书”，指的就是灵感来临前长期艰苦的准备和积累。

灵感是写作的最佳状态，是制约写作的凝聚力和推动力。写作之前，主体先有了丰富的生活感情积累，纷乱无序的材料、缠绕不清的思想充塞头脑。经过长期思考、探索和焦灼不安的“有心栽花花不发”、“踏破铁鞋无觅处”的过程，在特定情境触发下，灵感来临，有了“无心插柳柳成阴”、“得来全不费工夫”的神来之笔：一个主旨产生了，一个成熟的构思出现了，一个理想的情节或细节涌现了——作者豁然开朗，产生了高层次顿悟。

以上论述了写作思维运行的三个阶段，这种划分是相对而言的，三个阶段之间是相互交叉、反复运动、错综复杂的：先以发散思维开辟一个广阔的空间，再选择一个最佳聚焦点，把多向思维的辐

条收回到一个点上来，从而形成一个完整的写作思维运行过程。

例文阅读

【例文一】

老农的骄傲

来了，儿子在前面，老农在后面跟着，手里紧捏着入学通知书，肩上扛着三代人的希望。

请坐。

当然要坐，我儿子已经是这里的人了。

老农坐下了，架起了二郎腿，脚尖上挂着摇摇摆摆的骄傲。

（《中国当代大学生优秀文学作品赏析（散文卷）》）

阅读提示

本文是运用多向思维的典范之作。表现老农的骄傲，最直接最常用的手法是正面描绘人物的面部表情，即古人所说的“画眼睛”；也可突破这一窠臼，像茨威格在《一个女人一生中的二十四小时》里通过手来表现赌徒的个性特征那样，通过写人的言谈举止来表现。然而这位大学生作者敢于超越前人，超越同时代人，善于多向思维，没有写老农的喜笑颜开，没有写老农的反复叨念，也没有写老农的老泪纵横，而是将老农的骄傲“挂”在了他的脚尖上。这一挂，挂出了诗情，挂出了画意，挂得独出心裁，挂得富有情趣，充分展示了作者灵活思维、善于创新的能力。写作，正需要这种能力。

【例文二】

大话黑哨

罗　比

鲁迅:世上本来没有黑哨,因为收了黑钱,也就成了黑哨。

莎士比亚:收与不收,这是个值得考虑的问题。

王朔:我是黑哨我怕谁?!无知的裁判无畏。

达尔文:黑哨不再满足于津贴之后,这是合理的进化方向。

孔子:未知人,焉知黑哨。

庄子:那个黑哨好快乐啊!

拿破仑:不想收黑钱的裁判不是好裁判。

张朝阳:黑哨收黑钱,是为了吸引眼球。

池莉:收黑钱的裁判来来往往。

贾平凹:他找了一个边裁一起收黑钱,他们……(此处删去500字)

至尊宝:原来晶晶姑娘你也收黑钱呀。

曾经有一笔黑钱摆在我的面前,我没有收下,直到失去的时候,我才后悔莫及,人世间最痛苦的事莫过于此,如果上天再给我一次机会,我会对它说三个字:我收你。如果非要给这个机会加上一个期限,我希望它是:一万年。

足协:没有证据,我们不能认为裁判收了黑钱。

(《青年报》2002年1月14日)

阅读提示

黑哨事件引起了人们的广泛关注,以此为题材的文章也不少,《大话黑哨》却写得独具特色。从思维角度来看,作者首先进行了发散思维,联想起古今中外众多的著名文学家、艺术家、哲学家等的名言警句,然后又以黑哨事件作为收敛点,将思维的辐条向此聚

合收拢，并巧妙地运用了仿拟手法，以独特的风格，从各个不同的方面，含蓄深沉而又幽默风趣地表现了丰富的主旨。没有广博的知识，没有开阔的视野，没有深入的思索，没有灵活的思维，是写不出如此妙文来的。

【例文三】

笑

冰　心

雨声渐渐的住了，窗帘后隐隐的透进清光来。推开窗户一看，呀！凉云散了，树叶上的残滴，映着月儿，好似萤光千点，闪闪烁烁的动着。——真没想到苦雨孤灯之后，会有这么一幅清美的图画！

凭窗站了一会儿，微微的觉得凉意侵人。转过身来，忽然眼花缭乱，屋子里的别的东西，都隐在光云里；一片幽辉，只浸着墙上画中的安琪儿。——这白衣的安琪儿，抱着花儿，扬着翅儿，向着着我微微的笑。

“这笑容仿佛在哪儿看见过似的，什么时候，我曾……”我不知觉的便坐在窗口下想，——默默的想。

严闭的心幕，慢慢的拉开了，涌出五年前的一个印象。——一条很长的古道。驴脚下的泥，兀自滑滑的。田沟里的水，潺潺的流着。近村的绿树，都笼在湿烟里。弓儿似的新月，挂在树梢。一边走着，似乎道旁有一个孩子，抱着一堆灿白的东西。驴儿过去了，无意中回头一看。——他抱着花儿，赤着脚儿，向着我微微的笑。

“这笑容又仿佛是哪儿看见过似的！”我仍是想——默默的想。

又现出一重心幕来，也慢慢的拉开了，涌出十年前的一个印象。——茅檐下的雨水，一滴一滴的落到衣上来。土阶边的水泡儿，泛来泛去的乱转。门前的麦垅和葡萄架子，都濯得新黄嫩绿的非常鲜丽。——一会儿好容易雨晴了，连忙走下坡儿去。迎头看见月儿从海面上来了，猛然记得有件东西忘下了，站住了，回过头

来。这茅屋里的老妇人——她倚着门儿，抱着花儿，向着我微微的笑。

这同样微妙的神情，好似游丝一般，飘飘漾漾的合了拢来，绾在一起。

这时心下光明澄静，如登仙界，如归故乡。眼前浮现的三个笑容，一时融化在爱的调和里看不分明了。

阅读提示

本文的形成来自于联想，本文的特点也在于联想：作者以看见白衣的安琪儿为创作动机的触发点，展开丰富的想象与联想，以“笑”连接起三幅形象的画面：一幅是“抱着花儿，扬着翅儿，向着我微微的笑”的安琪儿；一幅是“抱着花儿，赤着脚儿，向着我微微的笑”的孩子；一幅是“倚着门儿，抱着花儿，向着我微微的笑”的老妇人。三个“微微的笑”又融化在“爱的调和里看不分明了”。这“爱”正是贯穿全文的主旨。作者使现实的观察、往日的回忆与广泛的联想珠联璧合，写出了这篇生动形象、清新明丽的散文。

【例文四】

和尚就是和尚

余啸天

一处香火颇盛的寺庙最近被有关部门定为副处级，于是，那位主持寺庙的大和尚便俨然成了一名副处级干部。呜呼！连六根清净、看破红尘的出家人，在这一点上也未能免俗，岂不悲哉！

同类的事不止一桩。某某先生是中国社会科学院某研究所一级研究员、国际知名的学者。他还有不少类似的标志他学术造诣和贡献的头衔。可是，长期以来，他在住房、用车等许多方面的问

题都得不到应有的解决。最后，一位中央领导同志亲自批示：按副部长级待遇。这才了结这桩公案。不知编辑、记者为何等人，为了住旅店方便，在住宿登记单上填写“编辑长”、“记者长”的事也时有所闻。

不能把此类事仅仅当做笑话看待。它之所以层出不穷，有着深刻的阶级根源和社会根源。我国是一个封建历史漫长的国家，我们的社会主义社会是在半封建半殖民地的废墟上脱胎而出的。革命可以在一个早上把封建统治的代表人物——皇帝拉下马，可以在短期内把蒋家王朝消灭，可是正如列宁形象指出过的那样，不能把封建思想意识连同封建社会的死尸装进棺材埋入坟墓，它会在新社会腐烂发臭，毒化新社会的空气。“长幼有序，贵贱有等”，“衣分三色，食分九等”，“权力决定人的价值”，等级森严，不得僭越，是封建社会的特点在一个方面的重要表现。至今成为我们社会痼疾的“权大于法”、“以权代法”，以及人们对权力的崇拜和追求，社会生活中的“只认官衔不认人”、除“长”之外不知研究员、教授、编辑、记者、和尚为何物的现象，不能不承认这与长期积淀在社会生活的各个角落，包括人们头脑中的封建意识有密切的关系。更不用说封建的沉渣泛起的那“十年”中的“三忠于”、“四无限”、“早请示”、“晚汇报”了。

其次，这也是思想方法和工作方法简单化的反映。用一个标准、一个模式剪裁生活，一律化、一刀切，形而上学观点，是在种种复杂的历史条件下形成的我们社会的另一方面的痼疾。在不少人的心目中，千姿百态、诸多行业、复杂身份的人，都可以像数学中的分项合并式，简化为部、局、处、科、员（当然每一项都还有其相应的副职）几种，教授、研究员、工程师、演员、编辑、记者、经理、厂长、售货员……最好都用“合并同类项”的方法，分别归入部、局、处、科、员的“档次”，这样，看人论事才“一目了然”，省去许多“麻烦”，更可以避免“弄不懂”之事。

再次，这反映出我们在许多方面的政策尚未完全落实。拿知识分子来说，教授、研究员、工程师、编辑、记者，都应该是明确的概念，都应该"顾名思义"，有其相应的政治上、物质上的待遇，而大可不必用教授（副局级）、副教授（正处级）这种辞源式的注释，我总觉得，这种括弧内的注释，虽用心良苦，但却有"有辱斯文"之嫌，看起来，听起来，总免不了有几分酸涩的味道。

和尚就是和尚，教授就是教授，研究员就是研究员……而不再有任何注释，不管是括弧内的还是口头上的。在全社会普遍形成这样一种观念，将是一个历史性的进步。愿这一天早日到来！

（《工人日报》1986 年 11 月 21 日）

阅读提示

寺庙被定为副处级一事引起了作者广泛的联想，引发了写作动机。可贵的是作者并未将此当做一个笑话一笑了之，而是让思维继续深入下去，探讨了生活中无处不在的"官本位"现象的社会根源、历史根源及思想根源，还反映出我国在政策上存在的许多问题。作者运用收敛思维，以具体事件开篇，先分再总，集中聚合，层层深入，从一个具体事件中感悟出了深刻的道理。

【例文五】

真想住在屏幕里

彭　俐

电视剧里的人好福气。

人人都住大房子。房子大得可以当会议室，两层小楼带螺式旋转楼梯，装修必是金碧辉煌，墙上有古色古香的条幅字画，打蜡的木质地板锃光瓦亮，家具要么是明清风格，要么是北欧气派。

常想，电视剧里的人也是人，和我们一样，用鼻孔出气，怎么就

住大房子？

唉，真想住在屏幕里。

电视剧里的人有口福。人人都能天天吃大餐。开会、聚会、约会，有事没事，都要摆一桌。地点，总是繁华地带的高档酒楼，灯红酒绿，杯盏交错，美味佳肴，应有尽有。从没见过餐者小心翼翼地看菜单，谨小慎微地点菜，像我等腰包不鼓，心里没谱的工薪阶层一样。

谁让我天生嘴馋，看着电视艳羡不已。

唉，真想住在屏幕里。

电视剧里的人都有车坐。剧中，有车无车的人外出都坐车，而且坐高档轿车。中国轿车的普及率，在电视剧中是最高的，主人公去外地，无论公干还是私事，都坐飞机，坐火车是不上档次的。城市里有公共汽车、电车、地铁列车，还有自行车，所有这些最普通的交通工具，都弃之如敝屣。

唉，真想住在屏幕里。

电视剧里的人，好处真多。他们不上班，或上班不干活，或干活不费力，整天在咖啡厅、歌舞厅、弹子房、保龄球馆、高尔夫球场、游乐场或酒吧里消磨时光。人人都穿上等西装，像是刚从桑拿浴室里出来似的，皮肤鲜亮，好像城市里压根就没有一丝风沙与灰尘。

唉，真想住在屏幕里。

（《文摘周报》2002 年 6 月 11 日）

阅读提示

本文的突出特色是反向思维的运用。作者要反映的主旨是抨击目前电视剧创作中假、大、空尤其是粉饰现实、严重脱离普通群众的倾向。但作者却反向表现，以抒情性相当强的语言，从住、吃、

行三方面淋漓尽致地展现出了电视剧剧中人的豪华生活，使人自然联想起他们与现实人尤其是工薪阶层在生活方面的巨大差距。这种表现方法幽默风趣，启人联想，引人发出会心的微笑，比起直接抨击来，别有韵味。文中多次出现的“唉，真想住在屏幕里”的感叹，更增强了讽刺效果与艺术表现力。

写作训练

一、单项训练

1．分析《老农的骄傲》的思维特点、表现特色。

2．具象化训练：

具象化是写作中经常运用的手段。用具象化手段，可以把抽象的概念、思想、感情具体形象地描绘出来。如“羞涩”是十分抽象的情绪，但在《百合花》中茹志鹃用形象的语言把它写活了：

他见我挨他坐下，立即张皇起来，好像身边埋下了一颗定时炸弹，局促不安。掉过脸去不好，不掉过去又不行，想站起来又不好意思。我拼命地忍住笑，随便地问他是哪里人，他没回答，脸涨得像个关公，讷讷半晌，才说清自己是天目山人。

请你在对生活中的某些抽象的概念、思想、感情进行准确理解的基础上，充分调动头脑的表象储备，发挥想象的积极性，对表象进行选择改组，重新组合为新的形象。

3．求同思维训练：

①从祥林嫂、骆驼祥子、孔乙己等人物身上概括出他们的共同性格特征。

②概括《智取生辰纲》、《第二次考试》等作品的情节。

③根据《老农的骄傲》，描绘老农的肖像，表现老农的骄傲。

二、综合训练

1．逆向思维过程大致由四个步骤组成：第一，确定主旨或目

标；第二，明确习惯性思路；第三，在与习惯性思路相反的方向上确定新思路；第四，以新思路为基础进行思考，提出新设想，写出具有新观点的文章。如王安石的《读〈孟尝君传〉》一文就是逆向思维的典范，全文如下：

世皆称孟尝君能得士，士以故归之。而卒赖其力，以脱于虎豹之秦。

嗟乎，孟尝君特鸡鸣狗盗之雄耳，岂足以言得士？不然，擅齐之强，得一士焉，宜可以南面而制秦，尚取鸡鸣狗盗之力哉？鸡鸣狗盗出其门，此士之所以不至也。

分析上文的思维特点，借鉴其思路，运用逆向思维过程的四个步骤进行思维，写一篇散文或议论性文章，题材自选，题目自拟。

参考题目：

⑴开卷有益——开卷未必有益；

⑵嫉妒之心不可有——嫉妒之心不可无；

⑶学海无涯苦作舟——学海无涯乐作舟；

⑷背后议论要不得——背后议论有何不可？

⑸赞雪——贬雪

……

2．加拿大当代著名摄影艺术家弗里曼·帕特森博士提出了“多路思维的摄影理论”，强调从众多不同角度去观察思考被摄物体。他设计过这样的“多路思维”练习题：

传统思维：这张照片的蘑菇残缺不全，像被松鼠咬了一口，有损画面质量，总要找个完整的标本来拍才好。

多路思维：这张照片的蘑菇残缺不全，这就更增添了大自然的传奇色彩。

传统思维：我到这里来拍摄野花，可惜这里废弃物太多，看来我得放弃了。

多路思维：我到这里来拍摄野花，可是这里废弃物如此之多，我倒不如拍一张反映污染的小品。

试运用这种“多路思维”方式进行灵活思维，对生活中的某一现象或某一理论进行创新思维，写一篇议论性文章。

3. 多向思维要求人们在思考时从不同角度看待问题、了解和听取与自己不同甚至相反的观点，并对时下流行的所谓权威观点持健康的怀疑态度，不盲目地随从和接受，也不为了反对而反对，西方国家称之为“评判思维”，其基本内容包括以下三个方面：

①多视角：从不同角度（正反、左右、上下等）对问题进行观察、了解和检查；

②分析：分析问题的基本构成、各成分之间的逻辑关系；

③评估：对各种观点、陈述、分析和论据等的价值和可信程度做出评估。

请你就以下陈述中任选一个，从多视角、分析、评估三个方面进行多向思维：

①对大学学费体制改革问题，从经济、社会等不同角度进行分析、评估，发表自己的看法，注意主旨的提炼与营构布局。

②市场经济的体制与社会平等的理想之间有一道不可逾越的鸿沟。

③与“时间就是金钱”（或“知识就是力量”、“熟能生巧”）商榷。

4. 在写作中，最可贵的心理品质是对创新的追求；最宝贵的写作思路是越轨思维。所谓越轨思维，指摆脱传统思维模式，另辟思路的思维方式。它能使写作主体从人们所熟知的现象中思索出别人不曾问津的东西。比如同是看见了“修理钟表”的招牌，人们会联想到“我的表不准了，早就该送到表铺修理了”——这是循轨思维；一个诗人看到它，会引申出一连串联想：“修理钟表、修理一分钟、修理一周、修理一月；请替我修理一下年代吧，它已不能按时度过！”——这就是越轨思维。

请分析越轨思维的特点，并运用这种思维方式，从材料范围的越轨或技巧方法的越轨等角度构思一篇文章。

5. 学习魏明伦写作《潘金莲》的思维方式，通过联想、想象，编创出超越时间和空间限制的故事。参考题目：

①根据《孔乙己》和《儒林外史》的有关材料编写《孔乙己巧遇范举人》；

②根据《高老头》和《暴风骤雨》的有关材料编写《高老头夜访老孙头》；

③根据《西游记》和《变色龙》的有关材料编写《孙悟空三戏奥楚蔑洛夫》。

三、社会实践

1. 调查实践：就当前社会上带有普遍性的问题列一份调查提纲，然后在校内或到校外进行调查，作好札记，整理后写一篇调查报告。

2. 采访实践：以“对目前高校采用新的收费制度的看法”为题，采访3～5位同学，写一篇采访记或通讯。

写作行为从取材选材、生成主旨、营构布局，到语言的表述、表达方式与技巧的运用，直到外化为篇章都伴随着思维活动。本章重点阐述写作思维过程中的主旨的生成。

一个深刻、隽永的主旨的生成，一般都要经历一个反复提炼的过程，即像蜜蜂采蜜、工人炼钢一样经过艰苦、复杂的劳动，从大量材料中熔炼、提取出精彩的思想与观点。在写作思维运行过程中，主体炼意能力的大小，炼意功夫的深浅，决定着作品的成败、文章意义的大小、成就的高低。有的题材看似价值不大，但由于炼意的成功，即可写成寓意深远、脍炙人口的名篇。

第四章　写作主旨的生成

第一节　写作主旨概述

主旨的生成是写作主体在生活事件的启发下，经过苦苦寻觅和由表及里的开拓，迅速捕捉到主旨并在文章中成功表现出来的过程。

文章不是自然造化的，是写作者在实践的基础上所进行思维活动的产物。写作者在运思构想阶段，大脑所贮存的无数的思想、

感情、知识、经验的信号，相互有机地连缀成篇，形成新的信号反映群，从群体信息中确定一个统率整体的头领，这个“头领”就是文章的主旨，它在文章中起着重大的作用。

一、写作主旨的界定

主旨，通常称之为“主题”。此词原出自希腊，后传到德国。最早是指乐曲中最富有特征、并处于优势地位的旋律，即主旋律。它表现一个完整的音乐思想，为乐曲之核心。后来被移植到文艺创作中，人们才把作品中的思想称之为主题。

我国古代文论中没有“主题”这个概念，那时所使用的与主题含义相同或相近的术语是“意”、“义”、“旨”(或“主旨”)、“主脑”等等。庄子在《天道》篇中说：“语之所贵者，意也”；陆机在《文赋》中指出：“或文繁理富，而意不指适。”他们说的“意”就是“主题”的意思。

主旨是写作主体在描述生活现象，阐释事物特质或发表对事物的看法或主张时，通过文章的具体内容所表现出来的基本情意，可归纳为四种类型：第一，思想型主旨。即在文章中表现出来的一种政治思想、学术观点，一种总的倾向，具有影响和主导人们立身行事的社会功能；第二，情感型主旨。即作者在文章中所表现的只是一种或隐或显的情绪、情感，一种感觉、印象，具有强烈的感染作用；第三，趣味型主旨。作者在文章中表现了一种情调、趣味——生活中的、工作中的、劳动中的情调、趣味，给人以审美感受和愉悦，为人们所喜闻乐见；第四，认知型主旨。作者的意图主要是介绍、传播某方面的知识，告诉人们某方面的信息、意向、事项，让人有所知、有所识。这种主旨，多出现在说明性、知识性和公文等文体中。

综上所述，主旨是个由多种因素构成的内涵宽泛的开放性概

念,因作者的意图、文章的体式及形态的不同而有所不同。它可以是一种思想观点、一种总的倾向,可以是一种感情基调,可以是一类或详或略的科学知识,它还可以是全文所承载的具体信息。

要正确理解主旨,有三个问题要辨清:首先,主旨和论述的问题不能混同。主旨不是像有人认为的就是文中所论述的问题,而是写作者对这些问题的看法和评价。如"怎样使产品占领市场"这一课题,不同的写作者可以确立不同的主旨:有的强调加强市场预测调查,以销定产,占领市场;有的强调以提高质量、物美价廉来占领市场;有的则强调以降低成本、价格低廉争取顾客占领市场;还有的强调以巩固城镇市场、开辟农村市场为手段,使产品占领市场等等。同样一个问题可以确立多种主旨。可见,问题不是主旨,而是主旨借以表达的媒介。其次,主旨和文稿内容不能混同。主旨不是文稿阐述的主要内容,或对内容的高度概括:内容是文章所表达的对象、范围和使用的材料,主旨则是通过这些内容和材料所确定的要表达出来的认识、观点和评价。再次,主旨和文章标题不能混同。有人认为主旨就是标题,标题体现主旨,这也是不全面的。因为标题虽然有时可以揭示或暗示主旨,但并非全部如此。换句话说,尽管主旨与标题关系密切,但二者是内涵与外延不同的两个概念。

古人主张"文以载道",写文章的目的是为了教化天下。为了更好地发挥"载道"、"明道"的作用,文章必须具有明确而深刻的主旨,且一般说来又必须意在笔先,即定旨要在动笔写作之前。因为只有先确立主旨,写出的文章意思才明确、集中。唐代诗人杜牧说:"苟意不先立,止以文采辞句绕前捧后,是言愈多而理愈乱。"(杜牧《答庄充书》)这是说,写文章如不先确立主旨,光是搬弄词句,雕琢文采,那只能是说得愈多,道理愈乱。清人刘熙载说得更为明确:"古人意在笔先,故得举止闲暇,后人意在笔后,故至手忙脚乱。"(《艺概·文概》)由此可见,定旨是文章写作中处于先决地

位的重要步骤。

二、写作主旨的作用

(一)主旨是文章的统帅

主旨在文章中的主导地位,决定了材料的取舍、结构的安排、语言的遣用,以至标题的拟定,必须以它为准绳。清人王夫之打了一个生动的比喻,他说:“意犹帅也,无帅之兵,谓之乌合。”(《夕堂永日绪论·内篇》)首先,从材料方面说,写文章不能没材料。然而生活中的生动事例和典型材料实在太多,书籍中的材料更是汗牛充栋,浩如烟海。它们是形成“旨”的基础,然而需要筛选。如何筛选呢?这就要生成主旨作为标准,否则便无所适从。古人在《韵语秋阳》上记载了一则故事,说的是苏轼在儋州做官的时候,有一个叫葛延之的,从江陵出发跋涉万里渡海去见东坡,向他请教作文的秘诀,苏轼回答以下一段话:

> 儋州虽数百家之聚,州人之所需,取之于市而足,然不可徒得也。必须有一物以摄之,然后为己用。所谓一物者,钱是也。作文亦然。天下之事,散在经子史中,不可徒得。必得一物以摄之,然后为己用。所谓一物者,意是也。不得钱不可取物,不得意不可用事,此作文之要也。

这段话既非常形象地说明了主旨来自材料的道理,又深刻揭示了主旨的作用。文章有了“主旨”,才有了主心骨。其次,从结构方面看,文章的谋篇布局也要以“主旨”为准绳。元人程端礼说:“作文,以意为将军,转换开阖,如行军之必由将军号令。”(《程氏家塾读书分年日程》)行军布阵,要“兵随将转”;文章布局谋篇,也不可离开主旨的统领而擅自行动。可见,一篇文章的结构之所以这

样组合而不能那样组合，不是随意的。只有根据主旨的需要去安排，才能收到“驱万途于同归，贞百虑于一致。使众理虽繁，而无倒置之乖；群言虽多，而无棼丝之乱”（刘勰《文心雕龙·附会》）的良好效果。再次，从“旨”与“辞”的关系来看，主旨是遣词造句的依据。杜牧把“旨”与“辞”的关系讲得十分精辟：“是以意全胜者，辞愈朴而文愈高；意不胜者，辞愈华而文愈鄙。是意能遣辞，辞不能成意。大抵为文之旨如此。”（《樊川文集》）自然，强调“意高而文胜”，丝毫没有贬低表现技巧和忽视语言文采的意思，因为只有正确的思想而没有文采的作品是没有艺术生命力的。我们追求的是内容和形式的统一，是文质兼美的统一。

（二）主旨发挥着社会作用

任何作者写文章都不完全是给自己看的，而要拿到社会上展现给读者，起到教育或影响读者的作用。文章的这种功能，集中体现在它的主旨上。无论是宣传某种观点，教育群众，还是阐明一种学术见解，给读者以知识，抑或抒发思想感情，感染读者，都必须设法使读者接受你的主旨。只有把读者说服和打动了，才达到了撰写文章的目的，才发挥了主旨的社会作用。

蒋子龙的短篇小说《乔厂长上任记》发表后，有的读者就自愿下去当厂长。之所以有着这样大的反响，是因为文章提出了在新的时期，应该由什么人当厂长的问题，提出了应该怎样使用干部的问题，尖锐地揭露了在“左”的干部路线下，窒息了大批优秀人才的主观积极性。而在乔光朴这一典型人物身上，预示了祖国未来的希望。这足以说明，文章有好的主旨，将在社会上起到深远的影响。

（三）主旨决定着文章的价值

一篇文章有没有价值，最根本的一点就在于它的主旨是否高

远。正如古人所说："义深则意远，意远则词辩，词辩则气直，气直则辞盛，辞盛则文工。"(李翱《李文公文集》)中国文学发展史上，许多作家的创作实践有力地说明了这个问题。《离骚》因表现了屈原忧国忧民的思想而流传千古；《三吏》、《三别》等诗篇因表达了杜甫对人民颠沛流离之苦的同情而成为不朽之作；王禹偁的《黄州新建小竹楼记》与范仲淹的《岳阳楼记》都是作者在遭贬谪时通过"楼记"的形式抒发个人情怀，但二者立意不同：《黄州新建小竹楼记》通过对小竹楼周围自然景色的欣赏，表现了作者谪居黄州清闲悠适的生活；《岳阳楼记》则通过对洞庭湖不同景色的描绘和不同遭遇者登此楼所产生的感慨，抒发了自己"先天下之忧而忧，后天下之乐而乐"的高尚情怀——立意的不同，决定了其社会意义和审美价值大不一样。

再如明清盛行的八股文，虽然因其在结构布局等方面体现了为文的规律而取得了一定成就，有不容抹杀的特色。但是，由于它只是"代圣人立言"，作者不能自由表达自己的感情与见解，空洞无物，废话连篇，因而尽管耗费了不知多少读书人的心血，"选集刊刻，指陈家教，自明至清，汗牛充栋之文不可以数计"。然而，"藏书家不重，目录学不讲，图书馆不收。停科举废八股后，零落散失，覆瓿烧薪，将来欲求如策论诗赋之尚存留于世间，恐不可得矣。"[①]八股文为什么会有如此遭遇？就是因为它没有思想，没有感情。可见没有思想感情的文章就没有价值。没有价值的东西可以鼓噪一时，但终究还是要被送入历史垃圾堆的。

三、主旨生成的基础

主旨的生成要有一定的基础，这基础就是写作主体活跃的思

① 郭绍虞：《中国文学批评史》，上海古籍出版社 1979 年版，第 227～228 页。

考。因为写作是创新思维活动，是外部信息与内部信息重新组合的过程。主旨的成功生成，不仅有赖于以知识——内部信息的积累为基础，更重要的是依赖写作思维主体将内部信息与外部信息重新分化组合的动机与能力。这种能力的形成，主要靠的是活跃的思考，即从尽可能多的方面与维度去考察问题与事物。它能激发写作主体突破传统规范的束缚，把思维触角伸向四面八方，打通尽可能多的思维渠道，使自己的创造力得到充分发挥。如《散步》的作者在听到儿子的话之后，一直“想了下去，因为心有所动。我想这孩子随口的话为什么能动容？是惊喜他的概括本领？有感于被点穿的一团天伦？人情与自然的融合？母爱的引力，甚而至于俄狄普斯情结？乱七八糟，似是而非……几天以后，才偶然地大致落实，是‘生命阶段’这东西让我心动。”

活跃的思考来自胆识。因此，写作主体在思维运行时要注意树胆炼识：一是树胆，即在思维过程中树立敢想敢写、不拘一格、别出心裁的胆量。有了胆量，才敢于活跃地思考，才有出新的可能，所以有“三分本事七分胆”之说，所以古人曰：“文章千古事，苟无胆，何以能千古乎？”“无胆，则笔墨畏缩。”（《原诗·内篇》下）写作主体要树立自信心，打破自卑感；要破除迷信，勇于向权威挑战；要不囿于陈规旧见，勇于生疑起问，在主旨、构思和技巧等方面锐意求新。二是炼识。俗话说：“艺高人胆大。”胆量固然是思索出新的媒介，但总得有“识”作为后盾支撑，方能将树胆与成功联系在一起。因此在多向思维时，既要树胆也要炼识。识，即识见，指认识和评价生活，对生活进行比较鉴别的能力。写作主体观察事物是否敏锐，认识问题是否深刻，关键在于其是否具有远见卓识。识，是对规律性的认识，文章中凡深刻的主旨皆是识的体现。有识，才能对生活现象进行多向深入的思索和科学的分析概括，写出主旨深远的文章。所以，古人强调“文以识为主，认题主旨，非识之高卓精审，无以立要。”（刘熙载《艺概·文概》）

要炼识，首先要博学，即通过读书观察等多方面的学习活动获取渊博的知识；其次要启才，即开启自己“善其文”的才能，提高自己“善其文”的水平；再次是增力，即通过博学启才等增强自己的感受力、理解力、发现力等洞察生活的能力。博学得到的，是对具体生活的感受；启才得到的，是表现生活的才能；而写作主体对生活和事物的洞察力，正是其将知识、见闻、感受、技能等消化溶解变成自己的习惯本能，然后和惯有的感情相结合而产生出的巨大力量，这是炼识的最高境界。

第二节　主旨生成的要求

主旨的生成是个由表及里、由浅入深、由感性认识到理性认识的过程。在这一过程生成的主旨是否合适？正确与否？有无新意？深度如何？这就需要写作者运用一定标准对其进行甄别、筛选，开拓深化，我国古代文论称之为“炼意”，炼意的目的是为了生成最佳主旨。要促使最佳主旨的生成，需遵循一定的要求。

一、准确

准确是指生成的主旨能抓住事物本质，正确无误地揭示事物内部的涵义。它是人们对事物正确、全面认识的结果。它体现了文章的导向，体现了积极健康、奋发向上的精神。衡量主旨生成准确性的标准有以下几点：

（一）符合客观实际

主旨来源于作者在客观生活中获取的丰富材料。因此，主旨

的生成受客观实际的制约，必须遵循“必然性原则”，必须与文章的材料有内在统一性，不能超出材料所能表达的意义范围而任意歪曲、拔高或贬低。成功的文章写作实践过程中，正确主旨的生成都达到了主旨与材料的统一。如大家熟知的剧本《白毛女》是根据真实的故事加工创作的。在创作初期，人们想以此来表现破除迷信的主旨。后来经过反复提炼，才生成了切合实际、反映事物本质的“旧社会把人变成‘鬼’，新社会把‘鬼’变成人”的准确主旨。在议论文与说明文中，准确的主旨则表现为材料与观点的统一，观点是从材料中得出并能得到材料支持的。

只有写作者以正确的世界观、审美观为指导，以感觉的经验为基础，不断增强自己的辨别力，准确认识客观事物的丰富内涵，认真识别真善美与假恶丑，才能使生成的主旨符合材料实际。正如有人所说，“真正科学的理论是以经验为依据的，它是经验的理论概括，是从经验中得出的结论”，“经验是和不依赖于人们意识的客观自然界发生关系的人类实践”。[①] 因此写作者要树立正确的政治观与审美观，通过生活实践与阅读实践丰富自己的经验，以确保生成的主旨符合客观实际。

（二）符合作者实际

主旨的生成要受作者思想意识、道德情操、人格修养、写作意图等多种主观因素的制约，因此要符合作者实际。由于客观事物是丰富多彩的，生活现象是多元的、立体的，同一则材料，不同的作者，甚至是同一个作者，由于写作意图的不同，经历修养的不同，思想境界的高低等原因，他们会从不同的侧面把握其蕴含的思想意义，因此就会生成不同的主旨。比如同是写赞颂蜜蜂精神的散文，有人可能从它酿蜜多，而自己吃的却极有限，概括出舍己为人的牺

---

① 罗森塔尔：《简明哲学辞典》，三联书店1973年版，第606页。

牲精神；有人从受到触犯刺人后即使死去也在所不惜，见出英勇无畏的斗争精神；有人则从其酿蜜付出的艰辛劳动，歌颂日夜劳作、不辞辛苦的勤奋精神；有人还能从其酿蜜的独特方式，悟到既能博采又能提炼的创造精神，等等。再如同是出于“鉴前世之兴衰，考当今之得失”的写作意图，分析六国被剪灭的原因，苏洵的《六国论》着眼于对政治形势的分析，确立了批评六国“弊在赂秦”的屈辱苟安的国策的主旨；苏辙的《六国论》则着眼于战略形势分析，以“背盟败约”，“自相屠灭”，批评六国没有战略眼光而招致失败；清代李佐周的《六国论》，则一反二苏之见，认为“六国皆欲为秦所为”，而“秦独能为”是得天助，六国自存之术是应“以仁王天下”。虽然各自生成的主旨大相径庭，但都是他们对于事物或问题的切身体会与自得之见。

由此可见，作者只有在生活中受到触发，确有所感所悟，并进行了广泛的思考，方能生成符合自身实际的、准确而又非人云亦云的主旨。

另外，主旨生成还要适应社会需求，做到积极健康、昂扬向上、催人奋进；还要适应各种不同文体的特点。只有对诸多主观因素、客观因素综合考虑，方能保证主旨生成的准确性。

二、新颖

新颖是指生成的主旨鲜活独特，不落俗套，令人耳目一新，给人以新的启示。主旨新颖，表现了新鲜活泼、富有生气与灵气的思想及盎然的情趣，方能吸引读者的注意力，收到良好的社会效果；主旨平庸，观点陈旧，老生常谈，呆板无趣，读者不爱看，文章的价值就大打折扣。

新颖的主旨体现在以下方面：

（一）时代特色

新颖是定旨的原则之一。主旨要新颖，首先应具有时代特色。事实证明，反映社会和现实生活的迫切需求，有浓厚时代气息的文章，往往具有独特的艺术价值。如《人民日报》在 1951 年 6 月 6 日和 1981 年 6 月 19 日分别发表过社论，一篇是《正确地使用祖国的语言，为语言的纯洁和健康而斗争》，一篇是《大家都来讲究语言的文明和健康》。为什么时隔 30 年后还要议论建国初期已经谈过的问题呢？因为“十年浩劫”使语言也遭到劫难，“整个社会的语言水平降低了，全国推广普通话的情况不如 50 年代，汉语的口语和书面语不规范的现象严重了。”这是作者观察了社会，了解了现实需要，认为有必要宣传或批评某种观点而写作的。另一种是，作者在一定时期的社会实践中通过对生活的观察与思考逐步孕育成一种思想观念，由于某种因素的触动而明朗化，进而在构思过程中形成主旨，这种类型多见于文学创作。众所周知，阑尾是人体内一个可有可无的器官，谁也不会想到它，更不会将它入文，然而有一位大学生针对社会生活中的某些现象，进行了深入的思索，对阑尾的变异史进行了考察，将这一生理现象与社会现实相联系，写出了散文《阑尾的变迁》。作者写道：阑尾在原始社会，是人体的能兵要将，它帮助人们消化草木果叶，在人类发展史上立下了不朽的功勋。但在人体漫长的进化过程中，阑尾没有同步前进，没有不断改进自己，赋予自己新的功能，从而变成了人体的废物。通过对阑尾变迁史的考察，作者悟出了一个道理：一个人即使有过光荣的历史，但如果居功而自傲，自负而不前，就会被历史无情地淘汰，变成废物和累赘。居功自傲的社会现象与阑尾——人的这一生理器官，真是毫不相干，然而作者却独具慧眼，巧妙思维，看出了二者的内在联系，获得了自己的感受，悟出了深刻的道理。新的角度、新的表达技巧，使人耳目一新。所以从写作实际看，凡是有社会责任感的

作者，凡不把作品仅仅当做是个人抒情遣怀的工具的作者，在确立主旨时都不能不考虑时代特色，都不能不考虑到如何适应社会的需要。

总之，文章是社会意识形态的产物，它不能离开时代对它的制约作用。要体现时代精神，作者必须站在时代的前列，把握时代的脉搏，正视现实，直面人生，及时而准确地提出并回答当代人所关心的各种问题，以鼓舞人们前进的斗志、奋发的希望。就是对历史材料，也应渗透、体现出“当代精神”，表现出“当代人”对历史现实的一种“当代评价”。

（二）独具慧眼

生成主旨时，作者要独具慧眼，能“见人所未见，发人所未发”，写出“人人心中皆有，个个笔下俱无”的意思来。这就是历代文人都非常强调的为文自得。曹雪芹借贾宝玉之口说：“做诗不论何题，只要善翻古人之意。若要随人脚踪走去，纵使字句精工，已落第二义，究竟算不得好诗”。怎样才能获得自得之见呢？从平凡的生活中发现了美，从普通事物中洞见了本质意义，比一般人观察得细，研究得深，琢磨得透，你就会获得。当然，关键还在于勤于思维，特别是要有创造思维。创造性思维和习惯性思维相对立。习惯性思维是求同思维，创造性思维是求异思维。习惯性思维囿于陈规，承袭俗套，步人后尘，没有自得；创造性思维要求“人所易言，我寡言之；人所难言，我易言之。”（《随园诗话》卷四）王安石的《读孟尝君传》就是一篇运用创造思维，表现出独特见解的文章。王安石读《史记・孟尝君传》后，一反世俗之见，不是像历来的人们那样，称道孟尝君的门客众多，人才济济，礼贤下士，而是一反世俗之见，指出不能把鸡鸣狗盗之徒看做是国家栋梁之“士”，孟尝君也不过是鸡鸣狗盗之雄耳。充分表现了他冲破传统观念的独创精神。全文仅 80 多个字，却写得抑扬顿挫，主旨之独特，令人叹服。

定旨中的创造性思维，主要有以下两种形式：一是扩展式，即在前人立意的基础上，改换新角度，写出新感受，阐前人所已发，扩前人所未发。任何人写文章，都要受他自身的思想和他所处的时代的局限。有些事物，前人虽然写过，有些道理，前人虽然讲过，但总不免有写得不充分、说得不全面的地方。这样你就可以在前人认识的基础上加以补充或修正。即便是前人已经写得很全面、很充分了，你也可以换一个角度，从另一个侧面去观察事物，探索真理，发挥创见。二是反常式，即正中见反，反意为文。这是与传统思维对立的一种生成主旨的思维，只要不是违背事物逻辑的标新立异，就能使所立之旨鲜明、突出，给人茅塞顿开、耳目一新之感。人们多是赞美园中的芳草、飘浮的白云、鲜美的绿叶，而不去赞美野草、乌云和落叶；人们一向是把野草视为萧条颓败的象征，把乌云视为黑暗丑恶的象征，把落叶视为凄凉悲苦的象征，这是传统立意。其实，世界上的事物无不具有矛盾的两重性，有其利必有其弊，反之亦然。野草在明媚春光之中，栖身于花木脚下，从不与群芳争奇斗艳，默默地为春天增光添色；旧叶不落，新叶安托？没有叶子黄，哪有树干粗？乌云带来暴雨，冲尽大地污垢，暴雨过后，骄阳喷薄，世界更加壮丽。如果能从这些方面去生成主旨，那就是反常思维了。不过，在追求自得的反常思维时，应做到合情合理，不可生拉硬扯，任意杜撰。

三、深刻

人们对事物的认识过程是一个由现象到本质、由感性到理性的逐渐深化的过程。它在写作中就表现为主旨生成的深浅层次。主旨的深刻性，是指生成的主旨要有思想深度，能抓住问题的关键和要害，揭示出事物的本质与特点。主旨深刻，反映的问题带有普遍性，文章才有指导意义；就事论事，只看到表面，看不到本质，生

成的主旨没有思想深度，文章就没有多少价值。因此，深刻是定旨的要求之一。要达到这一要求，作者在构思的时候，就要穷追物理，探幽显微，努力从题材中生发出最有思想价值、最富本质意义的主旨。具体地说，可从以下方面着手：

（一）由表面现象看出本质

事物固有的精华，总是隐藏在深处。“去尽皮，方见肉；去尽肉，方见骨；去尽骨，方见髓。”（《学规类篇》）叙事写意，把钻机插到深处，溯根求源，探幽显微，才能寻找出最本质的那一点，写人、说理也是如此。

张贤亮的获奖小说《灵与肉》写的是许灵均拒绝在美国的富商父亲要他继承财产的要求，毅然返回他原来生活和劳动的农场的故事。小说立意的深度在于不像同类题材的其他作品那样，仅把爱国主义思想的表现作为主旨，而是在此基础上往下更挖了一层，揭示出许灵均对祖国、对人民的深沉之爱产生的根源，显示出作者认识生活的深度。“生活毕竟是美好的，大自然和劳动，给了我许多在课堂上学不到的东西”，“在这平凡而质朴的劳动中，激起了心中美好的感情……我好像已经融化在这群质朴的人中”（电影《牧马人》画外音）。正是这种和劳动人民渗透血肉和灵魂的深厚感情，才把许灵均与祖国和人民融化得密不可分。

（二）由生活小事显示哲理

任何事物都包含某种哲理，如果缺乏深入思辨的能力，就不会有所发现；如果能洞幽察微，善于探索，就有可能发现人们意想不到的东西。小小说《倒水》，通过平平常常的小事，发掘出深层的意蕴，包含哲理，对我们颇有启发。作品写的是一位工作人员在书记、科长面前，为究竟先给谁倒水的问题，展开了一场心理深层的冲突。既写出了一种人特有的心理结构，也揭示了社会上封建意

识浓厚的现实：在书记、科长面前，作为科员的王刚，即使口渴也不能先给自己倒水，这种封建等级观念，渗进生活的每一细枝末节。但两个人都是“官”，究竟先给谁倒呢？如果在过去，当然不成问题，党的一元化领导，书记说了算，自然应先给书记倒。但现在形势变了，厂长负责制，科长在基层中是一号人物，应该先给科长倒而后书记。但一转念，书记常提“保证监督”作用，看来还是书记大。特别在书记与科长的对话中，书记提到调整机构的问题，看来人的荣辱升降，还操在书记手里……小说就是这样细致而有层次地展示了王刚心理活动的过程，这个过程时时都叠印着时代风气，透示出改革给人们心理带来的影响。这就把生活的一件小事，熔铸成一个窥视时代人心的窗口，使小说的主旨深刻而有意味。

（三）由结果追溯原因

世上万事万物都是有根有源的。深化主旨，抓住一果，追溯一源一本，弄清来龙去脉，这是抓本质、捉规律的好方法。散文《瘦茧》主旨的开掘，对我们很有借鉴作用。作者写的是生活中看似极平常的一件小事：上课时没收了学生专心玩弄的小纸盒，“里面装着三片干枯得没有叶绿素的桑叶和一只头大尾小的蚕”。过了几天，打开小纸盒，“蚕不见了，两三片叶子也不见了”，“一个瘦而小的茧悬挂在纸盒两壁相夹的右上方”，“我的心也随着这瘦茧一起颤动着”。使“我”看到自己的罪过，受到了内疚和自责的沉痛情绪的冲击，并从那营养不足的蚕宝宝依然“作茧自缚”，吐丝至死的精神中受到教育，得到启示。文章的主旨就是这样一步一步地深化展开，表达了一位教师对学生的精神文化营养不良的负疚和自责之情。“我”看到蚕在营养不良的境况下吐丝作茧而死去，联想到“茧瘦”的原因，蚕主人的责任，而从心灵深处呼喊着“是我之过，是我之过！我甘愿回到孩童时代，我甘愿每天去摘许多带着露珠闪着绿光的桑叶。一直把它养大，哪怕再也看不到那雪白的或金黄

的茧……”文章的主旨就是这样由果溯因，一层一层地拓展而成。

另外，还可以由自然属性生发社会意义，寄寓人情和事理，给人以深刻的启迪。总之，要使生成的主旨深刻，作者必须培养自己的开掘能力，练就一双发现美与真理的眼睛，从人物的言行中，从事件的发展中，从事理的演变中，从景物的状态中，见出其蕴涵的深刻的思想意义和浓郁的情感趣味。

第三节　主旨生成的过程

主旨来自生活，又是写作者艰苦思索的结果，是客观物质世界与作者主观心理世界有机结合、物我统一的产物。主旨的生成是一个动态的过程，是写作者在一定的世界观、审美观指导下，在为适应社会需要而产生的写作动机的推动下，发挥自己的创造力，与生活实践碰撞后产生的思想火花。

一、发想：在长期生活实践中酝酿形成

主旨不是作者头脑中固有的，它来自生活，来自社会实践，是作者对要反映的事物不断认识的结果：在社会生活中，作者通过观察体验、调查研究与分析，对某些问题有所感触，有所领悟，有所发现，逐渐形成自己的见解与主张。当作者确信自己的认识反映了生活的本质，对读者有一定的启迪，并产生了要将它表现出来的强烈愿望时，文章的主旨就产生了。

为使平凡或不平凡的人事物景能形成主旨，作者必须在提炼主旨过程中进行大量紧张的创造工作，即经过由此及彼、由表及里，去粗取精、去伪存真，将感性认识上升到理性认识的活跃的思

考过程。

发想的步骤一般是：首先通过回忆唤起原型影像，然后酝酿思考，分析归纳，从中分离出典型情节与细节，最后综合、加工改组，把分散的不相连贯的表象联结到一根思想的线上，聚光在扩则千万言，约之为一言的“景点”上。

（一）纵横发想

纵想是思考事物的发生、发展到结束的全过程，横想是根据事物外在或内在的某些具体特征，思考与之相应的事物，或由远及近，或由近及远，以发想出与之相应的品格、精神或含义。许地山从“果实埋在地底”的落花生，揣摩出“有用的，不是伟大、好看的”品质；茅盾则由“虽在北方风雪的压迫下却保持着倔强挺立”的白杨树，升华出那种在“我们民族斗争中所不可缺的朴质、坚强、力求上进的精神”。这种发想，文笔凝练，含蓄有力，对事物的特征作精细观察，然后广泛发想找准喷发口，提取出象征意义，使理智与情感达到高度融合统一。

（二）反转发想

反转发想是从一个问题的正反两方面，或把两件以上事物相同或相异之处加以类比，得出某种启示，用以说明某种抽象深邃的事理；或通过不同精神、作风、品格加以类比，得出某种结论，正确的使之升华，错误的加以鞭挞。这种反转发想在提炼主旨过程中有着重要作用。在记叙文中，它能打破时空、类别的限制，源源不断地为作者输送主旨所需要的各种信号，开拓作者思路，使所立之意新鲜、深刻，充满诗情画意与哲理；议论性文章写作，可借反转发想于纵横比较中发现矛盾，树立对立面，找出新颖的论点；说明性文章写作，可借反转发想由点及面产生事物的整体观念；文学作品写作，也常用反转发想的方法：老舍把老实巴交的祥子和泼辣慓悍

的虎妞拴在一起；莎士比亚把冷酷贪婪的夏洛克与热情慷慨的安东尼奥凑在一块，就是在截然对立的性格、思想、情景的相互衬托中显现其深刻内涵的。

反转发想与纵横发想相结合，事物的个性特征就会清晰地显现出来。记人，能准确地把握人物性格；叙事，能准确地揭示出事件的意义；写景状物，能准确地掌握景与物的特征；抒情说理，能准确地抓住情与理的关键。

（三）连环发想

连环发想是就某一具体问题，一环扣一环，向纵深发想，或根据事物的发展顺序推想、预测出结果，或根据事物的过去和现在推想、预测未来。假如你在生活中发现你的某个同学或同事思维缜密、做事谨慎，且智商颇高、韧性极强，并热爱自己的事业。据此，你就可以用推测发想，预测出他将会在他所从事的事业中成大器。成大器之后，他可能会连续取得成就，而后他有继续奋力拼搏，终于获得了某某大奖……在连环发想的过程中，写作者渐渐将人物制高点上的内涵凝聚在一个闪光处，就形成了主旨。议论说理可以运用连环发想，如《孟子·公孙丑》一文，从“天时不如地利”，联想到“地利不如人和”，进而发想到“域民不以封疆之界，固国不以山溪之险，威天下不以兵革之利”，再深入发想，推导出“得道者多助，失道者寡助”，最后自然而然地得出结论：“以天下之所顺，攻亲戚之所叛，故君子有不战，战必胜矣。”全文连环发想，层层推导，一步步向主旨靠拢。连环发想还可以补充人们直接经验的不足，可以窥视感官无法达到的事物。

连环发想是发散思维与收敛思维的结合，其思路一般为：先针对某人物、事物或问题进行多向发散，以此为基础，遵循收敛思维的规律，就人物、事物或问题的某方面步步深入、环环相扣地集中发想，最终生成主旨。这个主旨，抓住了本质，因而具有强烈的共

性，就有了深度；也就能认识事物的特征，具有了鲜明的个性，就有了新意。通过发想，作者获得了对事物的深刻的理解和独特的感受，形成了独到的见解，从而使主旨达到了共性与个性的统一、深度与广度的统一。

二、开掘：在反复提炼中升华

（一）从生活中见出哲理

要从五光十色的生活海洋中撷取一点并见出哲理，必须善于发掘事物的本质。而发掘事物的本质，往往要经过多次反复方能完成。因为人们总是要经过由实践到认识，由认识到实践这样多次反复才能对事物得出正确深刻的结论。因此，一个深刻的主旨，从开始酝酿到最后确立，要有坚强的毅力和足够的信心，具有精益求精和不达目的不罢休的精神。前文所引陈绎《文说》中的那段话就十分精辟地概括了提炼主旨的规律：人们最初想到看到的，往往都是浅层表面的东西和平庸的思想。在这个基础上生发的主旨，必然是陈词滥调，应扫去不用；再进一步思索，认识不断加深，这时想到的意思就是比较正确纯真的思想了。然而正确的未必深刻新颖，所以还应“停止不用”；直到提炼出精彩独到的见解，才算是真正确立起主旨来。可见凡是精湛的思想和深刻的主旨都是经过反复开掘提炼而成的。

（二）从现象中觅取诗意

主旨作为理论性的观念，反映了作者对他所表现的社会生活的理性认识。提炼主旨过程中的深度开掘，正是为了从现象中觅取诗意，使认识获得飞跃，思想来个升华。惟有如此才能反映事物内部规律，揭示事物本质特征。开掘要深，就必须在所描述的人物中，剖析其心灵的奥秘；在所了解的事物中，挖掘其价值及意义；在

所观察的景物中，去体察情感倾注的分量；在所揭示的道理中，去把握事物发展变化的规律；在所感知的情趣上，去发挥感召的凝聚。开掘要深，有时是通过对文章的修改达到的：一些重大题材，或一些材料多、涉及面广的长文章，作者对其内蕴的本质不易一次就认识深刻、准确，需要进行反复修改。每一次修改，就会有新的认识产生或有新的材料补充，如此下去，作者对事物内涵本质的认识也就逐步接近；随着文章臻于完善，对事物本质的正确而深刻的认识也就完成了。曹雪芹写《红楼梦》“披阅十载，增删五次”，使其主旨达到非凡的深度，就是一个典型的例证。

第四节　主旨生成的方法

主旨的生成，既要有正确的思想观点和高度的分析理解能力，又必须掌握一定的技巧方法。这是生成优秀主旨的保证。总观主旨生成的两个阶段，“生”乃主旨的内视，即作者通过思维在头脑内部对写作材料进行审视后形成的结果，是“内化”的过程；“成”乃作者将思维成果即产生的主旨，用语言文字以优化组合的外化的过程。本节即从这两个方面谈谈主旨生成的方法。

（一）主旨内视的方法

1．比较筛选法

主旨实际上是文章作者对客观事物的主观评价，同时也是客观事物自身所显示的思想意义。从客观上讲，一个事物可以有多方面的意义，一个论题可以包含许多论点；从主观上讲，作者从一则材料可以看出多方面内蕴，从一个论题可以确定不同的论点，或者对一个论点有不同的看法。因此，作者在提炼主旨时究竟把重

点放在哪一方面，就不得不认真考虑，精心筛选；在运用发散思维见出不止一个、深浅不同、新旧各异的主旨的基础上，通过比较、联系等进行筛选，摒弃其中一般化、平庸肤浅的主旨，择取精辟独到、确有见地的主旨，达到“意多而约出之”（方东树《昭昧詹言》）。

在运用筛选法生成主旨时，可以采用联系筛选法，把材料本身的特点与表现现实的需要结合起来考虑，选取材料的思想内蕴中与社会上急需解决的问题有紧密联系的那一点或能体现时代精神的那一点作为文章的主旨予以突出表现。这样的主旨，具有强烈的时代精神和社会意义，能发挥较大的社会作用；在写一个比较完整的事件时，可以采用比较筛选法，从不同角度着眼，通过比较、对比来提炼主旨。如阿富汗散文家乌尔法特在他的散文《为人效劳的人》中运用收敛思维，以轻灵的文笔写出生活中在不同场合对各种不同对象做了不少好事的人。他们为人效劳却不为人所知，品德高尚、襟怀坦荡；作者又将人们对此熟视无睹、听而不闻的麻木状态与人们对“那些达官贵人们却认识得这么清楚”的行为作了鲜明对比，比中见旨，语浅情深。在议论文里运用比较筛选法提炼主旨更为常见。往往同一则材料，可以从不同的角度确立多个主旨，然后经过比较分析，提炼出联系实际、有时代感的新意。

2. 收敛拓深法

在主旨的生成过程中，是作者的认识从现象到本质、从感性到理性逐步深入，产生了集中思维的力量，层层逼近材料意蕴的内核，这就是收敛法。

这种主旨生成方法的基础是作者活跃的思路，各种分析广泛灵活的运用。由此获得大量的主旨，然后经历三个阶段组成的创造性思维过程。首先是启动阶段，作者开始“聚向”，把初步思索获得的内容朝预定的方向步步集中，以期得到一个较为深刻、易于动笔且较明确的主旨；其次是逼近阶段，即在聚向层面上进一步纵深开拓；优秀的作品都有一个深刻的主旨，这个利益的获得离不开收

敛聚向后的深入。因为这一阶段承上启下，既是具象的纵深发展，是探求事物的本质、揭示事物本质意义的关键，又是第三阶段即产生顿悟阶段的积聚与基础。如果说聚向与深入是内孕阶段的话，第三阶段的结果就是产生豁然开朗的顿悟。从生理学角度看，人们在日常生活中大脑皮质收到各种刺激而留下很多痕迹。在缺少一种媒介将其联系起来的时候，它们作为形象或思想以散乱状态保存在大脑中。当人们长时间集中思索某问题时，大脑中便建立起许多暂时联系，犹如架起条条天线，将有关信息联系起来，并调动前期有关知识，使思维处于一触即发的关头。一旦受到触发，线路会突然贯通，大放光明，主旨便豁然开朗，问题得到解决，产生新的思想。正如俄国作家克鲁泡特金所说："长期耐心地研究之后突然诞生的概括，使我茅塞顿开、豁然开朗，这时的快乐是人生很少快事所能比拟的。"[①]这样，更深一层的主旨就产生了。《散步》的作者运用收敛拓深法，先由儿子的话引起思考，然后"大致落实"，是"生命阶段，这东西让我心动"，又继续逼近，联系中年人的责任与重负，揭示文章主旨，表达了自己的感受："人进中年，什么都得靠你，不胜其苦果，不胜其烦忧。于是有怨，说幼小时好，无忧无虑，老了也好，万事皆空一片坦荡，惟有这中年人做不得，但怨是怨了，来了枷档还是伸头。到后来也想通了：谁个不经少小时？谁个能挡老将至？生命到了顶峰，将事情，该扛的扛着，该背的背着——生命就为这个才成熟的……"

3. 集中归纳法

集中归纳法是指作者围绕某一人物、事物或某个问题搜集到大量材料后，从个别、特殊的事物出发，得出有关事物的一般性的结论，从而提炼出文章的主旨。如《黑哨》的作者围绕"黑哨事件"进行广泛的联想之后，摒弃其不同点，从特定角度集中归纳，使它

---

① 温元凯：《创造学原理》，重庆出版社1988年版，第93页。

们成为同一类材料，表达了一个共同的主旨。1981 年夏秋之交，四川省发生特大洪灾，受灾人数达千万。人民群众奋起抗灾救灾，出现了许多可歌可泣的动人事迹。作家马识途搜集到大量材料，写了题为《我们打了一个大胜仗——四川抗洪救灾记事》的文章。在提炼主旨时，他按照不同内容分类整理、归纳出以下观点：把足以表现社会主义制度优越性的材料归纳起来，用群众的话集中概括为一句话："还是社会主义好"；把各级党组织和共产党员的感人事迹集中为一个部分，又用群众的话概括为"还是共产党好"；把解放军指战员在救灾斗争中的英雄事迹集中起来，还是用群众的话说："还是解放军好"。这样把从一定角度看是同类的材料集中为一部分，从中归纳出一定的思想观点，然后再把几个部分材料中所蕴含的思想意义集中起来，就成为文章的主旨。这种提炼主旨的方法，适用于人事物件众多、场面宏大、材料复杂的题材。

4. 反向求索法

反向求索法是指运用逆向思维，从相反的方向（或以反求正，或以正求反）考虑问题的生成主旨的方法。作者解放思想，不"从众"，不迷信权威，对一些人们司空见惯的事物"反过来想一想"，人褒我贬，人抑我扬；别人从正面入手，我从反面发想；别人从此展开，我从彼入手，就会独辟蹊径，标新立异，提炼出有独到见解的乍看似乎离谱出格，细想却是高人一筹的主旨。反向求索要有积极怀疑精神，敢于对旧观点、旧说法进行质疑，提出相反的观点。一切创造都是从提出问题开始的，"我们的知识不能有饱足的时候/像萌芽一般/在一个真理之足下又生一个疑问/真理与疑问互为滋养/自然一步步把我们推到绝顶"（但丁《神曲》）。这段诗句说明了怀疑与真理和创作的关系。主旨的生成过程中，大胆的质疑是主旨翻新的重要环节。作家聂绀弩第一次写文章，先生出的文题是"天下有道则庶人不议"。他没有像其他学生那样从正面进行发挥，而是在深入思索后对这一观点进行了质疑，认为天下有道，上

面不滥使刑罚，庶人说错了也不要紧，所以敢议；天下无道，上面滥使刑罚，庶人怕惹祸有话也不敢说，所以不议。据此他得出“天下有道庶人议，天下无道则庶人不议”的与原定论完全相反的观点。

峻青说过：“好的文章之所以动人、感染人，我看主要在于主旨新、有独创性，写出一点新的东西，提出一种新的思想，以清新的风味给读者以新的感受与启发。”[①]变向求新就是主旨出新的重要途径。花是美丽娇艳的，她点缀着生活，给人以美感。但一位作家却反向生成主旨，写自己在大凉山一个农牧区看到波斯菊盛开，简直是个花海，十分欣喜。一位农民却说出了花给他们造成的灾难：“田野上生，草原上长，荒了庄稼，收成大减；荒了牧草，牛羊尽瘦”。作家在结尾提炼出这样的主旨：我这才明白了，花一样美好的事物，本来人人都会喜爱。一旦把它推向极端，也会泛滥成灾。[②] 这种在大家习以为常的形象与事件中提炼出不寻常主旨的方法，角度新颖，发人深思，给人以耳目一新的感觉。

（二）主旨外现的方法

1. 寓理物中

物作为一种写作对象，在自然社会中广为存在。状物的文字，或是为了突出重点而借以烘托气氛；或是为了寄意寓理、抒发情怀；抑或是为了介绍说明物的某种知识。总之，物是写作的一大客体，是文章表现的广博内容。刘勰在《文心雕龙》中说过，“山连皋壤，实文思之奥府。”山林皋壤，虽然能激起人的情怀，昭示深刻的哲理，但这个“奥府”的门，不是向所有的人敞开的，只有那些善于体察物理和人情世态的写作者才能走进来。事实上，凡写物的文章，不外乎抒情释理两个方面。这里的“情”和“理”，是文章的魂，

---

① 峻青：《散文的立意》，《写作》1982 年第 1 期。

② 梁上泉：《花灾》，《散文》1985 年第 9 期。

其借以寓托的“物”，是文章的形，这个“魂”与“形”是怎样联系起来而成为一体的呢？根据格式塔学派的观点来解释，主要是“外在世界的力(物理的)和内在世界的力(心理的)在形式结构上的同形同构或异质同构”，而这种同构是“以大脑力场为中介，把内外两个世界沟通起来。”[①]这个沟通的“大脑力场”就是调动起来的联想和想象。周敦颐从莲花的“出淤泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭净直”的形象中，发现了它与君子美德间的相似，通过感受理解而建立起“同形同构”，使形(外在的)与魂(神、理，内在的)联系在一起，确定了“歌颂坚贞的气节，鄙弃追名逐利的世俗”的主旨，写出了《爱莲说》。许地山从花生的“把果实埋在地底，等待成熟，才容人挖出来”，不炫耀自己的特征，找到了与人的质朴有用的美德之间的联系的“理”，写下了名篇《落花生》。

以上分析可见，寓理物中的主旨外现技法，所取之物，多数是花鸟鱼虫(动植物)和山川日月(地质矿物)，用来寄托某种情态，要通过联想与想象，抓准“物”与“人”，取譬和寄寓两者之间的“形似”与“神似”的联系点，达到“心神”与“物境”的沟通，以揭示其普遍意义。

2. 求理事中

凡属记事的文章，旨在揭示事件的意义。或是寓情于理，或是寓理于情，或是寓理于事。其技法，可以有三种形式：其一，是文章要表达的理(主旨)潜藏在客观事件的叙述中，即事中蕴含一种哲理，作者必须善于透过事的现象，发掘其本质性的问题。例如散文《挑山工》，写的是登泰山所见的一种奇怪的事：挑山工比游人走得慢，路程比游人多一倍，但是常常跑到游人前头去了。这是为什么呢？作者通过与挑山工的谈话，揭开了事中的谜：“游人虽然走得快”，但“在路上东看西看，玩玩闹闹，总停下来”，挑山工不一样，他们“一个劲儿往前走”，所以“走长了，就跑到游人前边去了”。这件

---

① 滕守尧：《审美心理描述》，中国社会科学出版社1985年版，第96页、71页。

事恰好蕴含着一个意味深长的哲理：干任何事都要坚持不懈，一鼓作气，不能中途停顿。其二，所写的事，旨在表达一种“是”“非”道理。如黄茶花的《尊严》[①]写自己在一家“乐口福”餐饮店三遇一位乞丐老人的事：作者有一次在“乐口福”要了一道川菜，因为患流感未动筷就离开了店。当她因忘了东西而折回店中去取时，遇见一位老人正在狼吞虎咽地吃着“我”剩下的菜，“游移不定的目光不时敏捷地向四周瞄一下”。过了一段日子，当“我”又来店中就餐时，第二次遇见这位老人，“他的目光不停地扫向餐厅，寻找着目标”。某餐桌客人一走散，他便挪步向前，“悄悄地坐下来，又看了一会报纸，环顾四周，确信不被人察觉时，便迫不及待地吃起来”。“我”第三次遇见这位老人时，动了恻隐之心，买了一份套餐，端到老人面前。谁知老人不领情，“缺乏营养的脸腾地一下变得通红，一直红到脖子根”，然后从贴身口袋里掏出几张钞票，“十分不忍心却很坚决地塞到收银员手中”，买了一份最贵的套餐，吃完之后，“高昂着头，得胜似的走了”。作者从这件小事中悟出了一个大道理：“一个人不管怎样贫穷，不管社会地位如何卑微低下，都有视为生命的做人的尊严呀！”

另外还有“同事异旨”：同一事物，从不同角度分析有多方面的性质，与其他事物有多种联系，因而可以确定不同的主旨。

3. 融理景中

“一切景语，皆情语也。”[②]——情景关系，一语道破。凡写景的文章(烘托气氛，渲染环境者除外)在主旨生成的技法上，应掌握如下几点：第一，即景生情。这种触景生情的文章，要做到情和景的相谐。感受荣景，则抒发欢喜热烈的感情；感受凄景，则抒发悲凉低沉的感情。前者如《秋色赋》，后者像《秋声赋》。这类文章主旨的生

① 《三月风》2002年第3期。

② 王维国：《人间词话》，四川人民出版社1982年版，第2页。

发，一般先写景，后生情，亦可二者交织而作，边写景，边抒情。在情与景的关系上，必须做到情景兼备，有主有次，景为拨，情为弦；景为形，情为魂。也就是说，即景抒情之作，必须笔在写景，意在抒情；做到"句句是情，字字关情"。主旨贯穿全篇，情思沁人肺腑。

第二，借景抒情。这种借助于写景抒发感情、拓展主旨的文章，要求作者带着主观感情色彩去描写客观景物，以达到景生情，情融景。如归有光的《项脊轩志》，借写项脊轩抒发悲情，情随景生，意随笔展。描述叔伯分家，庭中编篱筑墙，悲家境之破败；老妪追述生母事迹，重现母亲音容，悲念生母；看到遗迹，忆起祖母的关怀，期待深情，泪不自禁；最后补写室坏，妻死，庭中留有枇杷树，睹物思人，黯然伤怀。文章通过描述项脊轩的前后变化和感受最深的生活细节，来抒发怀念之情。

第三，寓情于景。这类"以景寄情"的抒情作品的定旨，是将自然物"人格化"，具有一种象征性，像鲁迅的《秋夜》，貌似写景，实有寄托。以夜空象征反动派的黑暗统治和丑恶的社会现实，以小粉红花和枣树象征不畏强暴的革命者形象，以小青虫隐喻追求光明的战士，表现作者憎恨黑暗、追求光明、勇猛进击的革命精神。这种技法的运用，除了注意情与景的有机交融之外，还要特别注意两点：客观景物的特征，同特定情势下的感情要有相通、相关、相近之处，客观景物与人的情感要自然融合；还要通过联想和想象，使自然特征人格化。

主旨生成的方法是多种多样的，这里介绍的只是常见的几种。这些方法不是固定不变的程式，不能当做教条生搬硬套；它们也不是机械分开的，可以相互结合使用，共同为提炼一个优秀的主旨服务。

例文阅读

【例文一】

敲门推门

丁肃清

我习惯在办公室里写东西。夜很静，蟋蟀在外面的草丛中叫着，键盘在办公室里响着，这静谧的交响乐啊，使我成为幸福的自由的我。

门嗵的一声开了，吓我一哆嗦，手指下的键盘便挤出了几个牛头马嘴的文字。是我的同事闯进来，他客套地和我打招呼，我却敷衍着说话，心里不愉快。怎么就这么贸然地闯进来？冷静了一下我又想，怎么就不能这样闯进来？这是办公室，平时同事们都这样，况且又是夜晚。

其实，推门而入表明着关系的正常化，彼此没有戒心和计较。

人和人的关系，体现在敲门和推门上，没有隔阂，没有戒备，干脆就推门而入了。彼此客气的人与人之间，就需要敲一敲门，这大概是为了尊重人家的隐私和秘密。

有的时候，门是一堵墙，很难推开，面对着的它，离得很近，可心与心，却离得很远。而另一些时候，门是一张纸，一捅就透，无须敲便推门而入，不过，探访者和被探访者之间，肯定是一种挚友情分。

若挚友之间，有门却形同虚设；若陌路之情，无门也心门厚厚。

权力是一扇大门，下级敲上级的门的时候，大都是敲门轻轻，谁敢咚咚咚，咚咚咚地敲呢？所以，敲门，敲的轻重，或者干脆推门而入，是需要推敲的学问。

单位里调整办公室，我拥有了自己的单间，有单间真好，办公事儿批文阅件的时候，办私事儿读书写字的时候，少了许多打扰。

咚咚！有人敲门。

我说："进来！"

进来的是我的下级，手里拿着需要我看的公文。我突然觉得有些不习惯和别扭，我说："你以后进来不用敲门。"

之后，同事和下级找我，仍然先是敲门后再入，大概，敲别人的门，是人们的一种习惯，因为别人的门毕竟不属于自己。

谁能说清楚，这世界上存在着多少扇门哪！一扇门就是一个世界。门与门之间的主人，彼此相处，彼此打交道，需要推敲。

如何使得自己走进别人、或者别人走进自己的心灵之门，推门？还是敲门？

（《中华散文》2002年第1期）

阅读提示

这是一篇由生活小事生发出哲理性主旨的佳作：推门与敲门是生活中平常得不能再平常的两个简单动作。作者是个有心人，进行了深入的思索，将它们与人际关系、朋友交往、处事原则等大问题联系在一起，由实际生活中的"门"联想到人与人之间的"门"，联想到权力之"门"，从中感悟出深刻新颖的主旨。同时，作者以巧妙的反问结尾，将问题又留给了读者，真正做到了言近旨远，引人深思，启发读者作广泛的联想，结合自己的体验进行重新感悟。

【例文二】

为人效劳的人

［阿富汗］乌尔法特

一个瞎子在路上走。另一个人过来把他引上正路。可是瞎子却不知道他的指路人是谁。

一个人正在酣睡。忽然一条毒蛇昂着头向他爬了过来。另一

个人赶过来一刀把毒蛇杀死。可是酣睡者却依然在梦中。

当夜半时分,躺在清真寺里生病的旅行者发出沉重呻吟的时候,有一个人一直服侍他到天明。清晨,旅行者死了。可是他到底也没认清这位帮助他的人是谁。

他走在路上,把水果送给孩子们。在沙漠中把水送给了一位渴得要死的人。把自己的干粮平分给饥饿者。可是,谁也不与他相识。

他把荆棘和碎石从大路上除掉。可是早晨当人们在这条大路上行走的时候,谁也不知这是他干的,谁也不认识他。

真的,我们真的不认得那些为我们服务的人们。可是,我们对于那些达官贵人们却认识得这么清楚!

(《外国散文欣赏》)

阅读提示

阿富汗作家乌尔法特的这篇优秀散文在主旨的生成与表现上有着鲜明的特色:一是寓理于事,含蓄蕴藉。从表面上看,作者只是列举了现实生活中的几件好人好事,如给盲人引路、杀蛇救人、服侍病人等,中间没有插入一句议论性话语。然而深意却蕴涵其中。作者把哲理融在对事件的叙述里,虽然不置褒贬,却犹如电影的蒙太奇手法,画面的并置产生新意,使读者缘事明理,生发联想,感受到作品的深刻命意,耐人寻味;二是事中显理。作者选择生活中习见而又典型的事例,展示画面、勾勒形象,引导读者去感悟事理。在此基础上,结尾短短的两句抒情性议论,与浓墨重彩、反复渲染的描绘进行了鲜明的对比,揭示出全文主旨。褒扬与鞭挞,泾渭分明,语浅意深,旨微意远。

【例文三】

挖掘和选取

——训练立意的前期功夫

莫怀戚

立意这事儿，并不是造个道理出来告诉人，而是将埋着的道理挖出来，选上一个世上根本没有人造的道理，是道理自己存在着，如日月星辰之在天穹。只不过有人发现了这，有人发现了那，有人什么也没发现。主题也不在文章里，而在生活中。挖在前，选在后；会选首先要会挖。这种挖，就是剖析事物、探寻道理的功夫，就是立意的前期功夫。有了这种功夫，才能一下抓住个意思。

一个球队，譬如足球吧，教练说，今天“基本训练”，于是队员散在场上，停球、传球、带球、射门，反反复复。过些日子，找个对手打一场，这是“实战训练”。初写文章为练笔，打腹稿，绞尽脑汁想找个又深刻又新鲜的意思，已经是立意的“实战训练”阶段了。这种训练容易看得重，就像球员都喜欢打比赛一样，但立意的“基本训练”，有人根本没想过。

这个立意的“基本训练”，亦即“前期功夫训练”，其实也简单，就是想事情——不一定是你要写的事，你碰上的，听到的，只要被惹起一点兴趣，都可以想。想这事何以起兴趣？它包藏的道理有哪些个？……吃了清蒸全鸭，人问吃什么？答曰吃鸭子。味道如何？好极！怎么个好？具体说不清。这就是感其事而不知其理。作文章的人应该道来：鸭肉嫩，打谷时节的仔鸭，用了文火慢攻；鸭汤鲜，只加了姜片少许，不要胡椒葱头之类干扰，去了冷腥又留了本味……大凡感人的事物，道理尤其埋得深，往往还有好几条。力气不够，或者耐烦不够，不能尽挖出，还把最要害的落下。

把道理挖了出来，这是第一步；接下去要拨拉它们，排个队。有些道理放之四海而皆准，有些因出世太久而褪了光华；有的只能打动你本人，还有些尚不知成不成个道理。但是请留神：如发现了

这样的理——于许多人有用，却为许多人忽略——赶紧抓住，仔细端详，其他的且放放不打紧。

这种自我训练不一定枯燥：可以独自面壁，也可以在沙龙里啜咖啡，只是不宜海阔天空，要往细里去，深里去，而且不是评论别人的作品——那已是整理过的思想。要谈原始的生活事实。培根说交谈可以碰撞出智慧的火花。可能这条至理就是他在交谈时“碰”出来的。

这种训练多了，自己会有感觉：洞穿事物本质的力量增加；对事与理之间的联系及惯常组合形式熟悉；人情通达……你作文章立意时不再那么吃力。

自然可以一边训练一边作文。有时候本意是练练脑子，却意外地抓住了一个好主题。我去年发表在《中国青年报》上的散文《散步》就是这样来的。那是春天里，我同妻子带着儿子陪着母亲在郊外散步。母亲病了一冬，清明时才好起来；我心里很歉疚，因为对她照顾太少——忙。正走得没响动，儿子叫起来：“前面也是妈妈和儿子（我和我母亲），后面也是妈妈和儿子（他和他母亲）！”大人们都笑。也许她们笑了就算了，而我却想了下去，因为心有所动。我想这孩子随口的话为什么能动容？是惊喜他的概括本领？有感于被点穿的一团天伦？人情与自然的融合？母爱的引力，甚而至于俄狄普斯情结？乱七八糟，似是而非……几天以后，才偶然地大致落实，是“生命阶段”这东西让我心动。这么说吧，将前面的我同后面的妻一连，就是中间的一代。中间的一代管着两头：老的和小的。不是政策叫管的，是生命这玩意叫管的。不管不行，不管没自己，也没世界。怕幼小的生命难成熟，怕衰老的生命要消散。一个成熟的生命要管两头，只有——分：分妻子去管儿子，分我去管母亲。夫妻最能走在一路，又最不能走在一路。从形式上看是这样，从理论上讲就是中年人的责任感。我想中年人多有这种感觉……但要将这种感觉作为主题，就是说，要写它了，还有个思想

基础在一旁。人进中年，什么都得靠你，不胜其苦果，不胜其烦忧。于是有怨，说幼小时好，无忧无虑，老了也好，万事皆空一片坦荡，惟有这中年人做不得，但怨是怨了，来了枷档还是伸头。到后来也想通了：谁个不经少小时？谁个能挡老将至？生命到了顶峰，将事情，该扛的扛着，该背的背着——生命就为这个才成熟的……所以我在文章最后设计了个细节：有一处不好走，我蹲下来背起了母亲，妻子蹲下来背起了儿子。老的瘦了，胖的还小，都很轻，但我和妻子都下细，走得很轻很慢：好像两个背上的加起来，就是一个世界……这文章发表后，中央台广播了，几家杂志也转载，还给收进了什么集子，所以我才敢说它。这可真是意外，然而也不意外。

（《写作学习》第 11 辑）

阅读提示

莫怀戚结合自己的创作实践，谈出了对生成主旨的前期工夫——挖掘与选取的体会。对照他的散文《散步》来读，我们会对写作中情意的生发、主旨的感悟有更深切的理解。

由于作者是现身说法，既感情充沛，条理清晰，又实实在在，且多用形象比喻，娓娓道来，因此我们读来备感亲切、备受启发。

附《散步》原文

我们在田野上散步，我的母亲，我的妻和儿。

母亲本不愿意出来的：她老了，身体不好，走远一点就觉得很累。我说，正因为如此，才应该多走走。母亲信服地点点头，便去拿外套。她现在很听我的话，就像我小时候很听她的话一样。

天气很好。今年的春天来得太迟，太迟了，有一些老人挺不住，在清明将到的时候死去了。但是春天总算来了。我的母亲又熬过一个酷冬。

这南方初春的田野！大块小块的新绿随意地铺着，有的浓，有

的淡;树上的嫩芽儿也密了;田里的冬水也咕咕地起着水泡……这一切都使人想着一样东西——生命。

我和母亲走在前面,我的妻子和儿子走在后面。小家伙突然叫起来:“前面也是妈妈和儿子,后面也是妈妈和儿子。”我们都笑了。

后来发生了分歧:母亲要走大路,大路平顺;我的儿子要走小路,小路有意思……不过一切取决于我。我的母亲老了,她早已习惯听从她强壮的儿子;我的儿子还小,他还习惯听从他高大的父亲;妻子呢,在外面,她总是听我的。一霎时我感到了责任的重大,就像民族领袖在严重关头时那样。我想找一个两全的办法,找不出;我想拆散一家人,分成两路,各得其所,终不愿意。我决定委屈儿子了,因为我同着他的时日还长,我同着母亲的时日已短。我说:“走大路。”

但是母亲摸摸孙儿的小脑瓜,变了主意:“还是走小路吧!”她的眼随小路望去:那里有金色的菜花,两行整齐的桑树,尽头一口水波粼粼的鱼塘。“我走不过的地方,你就背着我。”母亲说。

这样,我们就在阳光下,向着那菜花、桑树和鱼塘走去了。到了一处,我蹲下来,背起了母亲;妻子也蹲下来,背起了我的儿子。我的母亲虽然高大,然而很瘦,自然不算重;儿子虽然很胖,毕竟幼小,自然也很轻,但我和妻子都是慢慢地,稳稳地,走得很仔细,好像我背上的同她背上的加起来,就是整个世界。

【例文四】

豆芽菜和小松树

肖凤

上星期天,我们一家人去了一趟居庸关。正当我们站在居庸关的云台上欣赏那雄伟的山峰“叠翠”的时候,忽然下起一阵急雨来。我们赶快跑到居庸关旁边的一个骡马店里去避雨。店主人用

山村里人特有的热诚接待了我们。一会儿，我们就和屋子里所有的人都熟识了。

我们的三个孩子很自然地就和一个长得像小铁球似的男孩玩在一起了。这孩子是店主人的邻居。他那又圆又鼓的脸蛋像只熟透了的西红柿。他穿了一件空心大棉袄，扣子只扣了一个，胸前裂开了一道缝，露出了凸出的小胸脯。两只脚上拖着一双比他的脚大一半的大皮鞋。他浑身上下除了这两件东西，就什么也没有了。大概在没有下雨之前，他还是赤条条地在河里摸小鱼，或者正在干着什么别的很洒脱的事情。忽然天气变了。山中气候喜怒无常，一下子冷起来了。他匆匆忙忙地溜回家，抄起爸爸或哥哥的大棉袄和皮鞋穿起来。一听说骡马店里来了客人，就又跑出来串门来了。

这孩子比我的儿子小一岁。一个属猴，一个属鸡。他们俩像"男子汉"一样地谈着话。各人都有一套使对方着迷的东西。我的儿子暑假后就上中学了。那孩子刚念小学三年级。他用非常恭敬的神气倾听着我的儿子讲天安门、少年之家和热带鱼等等的故事。反过来，他又用居庸关山前山后的各种野果山花吸引住了我的儿子。外边的雨越下越密，从窗户里往外看，像挂着一张水帘子似的。门一开，山风嗖嗖地吹起来，冷得我直想打喷嚏，他们俩却商量着一块去寻找什么蝎子草去了。

"那怎么行？雨要把你们淋感冒啦！"我拦住他们说。

"哟，这还叫雨呀？"小铁球很不以为然地说，显然地他觉得我是少见多怪。他给我解释说："在我们这儿这叫做雾气。"

"我戴上帽子就成了吧？"我的儿子也带着恳求的神气说，他多么希望跟着他的新朋友满山坡上猛跑一阵，去看看那螫起人来像蝎子一样厉害的草儿是什么样子啊！

我了解孩子们爱自然的天性，在理智上也觉得不应该煞孩子们的风景。可是，一看门外的凉风急雨，再看看我的儿子那瘦样儿，再加上他又刚刚割完扁桃腺，我半天没有做出决定，只是文不

对题地应付他们说:“看看一会儿雾气是不是会退了?”

店主人看出了我那犹犹豫豫的心思,就对那孩子说:“你呀,可别出馊主意啦。人家跟你不一样。要去,你自个儿去吧!”

“好哩!”小铁球非常直爽,答应了一声,就蹦出去了。我的一句“不要去”还没说出口来,他的人早没有影子了。

“山里的孩子都是这样,可野性啦。”店主人笑着对我说,“他们就像那山上的小松树似的,简直是风刮起来的和雨浇大的。可不比城里的小孩,又白又细,嫩得像豆芽菜似的。”

店主人末了的一句话,把我和我的儿子都恭维得脸红起来了。我的儿子撅起了嘴,非常不高兴。他常常吃豆芽菜,当然不愿意和它们长成一个样子。我呢,心里也一阵惭愧。怎么搞的?把孩子养得像了豆芽菜?

小铁球淋得精湿冰凉地回来了,(那件棉袄湿成了一个饼子,他说不定要为它挨一顿骂的。)他用棉袄袖子捏着一束大叶子的草,进门就喊:“快来瞧,它来了!”我的三个孩子赶快把他围起来。别看小铁球开了学才念第五册书,可谈起蝎子草来,却顶个植物教员啦。他教给他的新朋友们怎样辨认它们的形象,告诉他们毒汁在哪一部分,挨了螫又怎么治……他把我的孩子们都迷得不想走了。连那个十四岁的大姐——平常以大人自居,称呼弟弟妹妹总用“我的孩子们”的初中三年级学生——也感叹地说:“唉,他的学问比我还大啊!”

在回家的路上,我们一家人念念不忘那个小铁球。孩子们的爸爸特别欣赏他那浑厚爽朗的性格。他说:“真是虎虎有生气。”三个孩子一路上都在算着日子,看还有多少天才能到明年的三月三,因为小铁球约他们到那时候再到居庸关来,一块去看穆桂英的点将台。他们又研究着回到家里以后,怎样给他写信,随信寄给他什么画片。小妹还特别建议写信的时候,少写第四册书里没有的字,免得他不认得。只有我自己,想的是另外的事情。我的眼前好像

老闪动着两个东西：一个是一棵屹立在风雨中的小松树，一个是一根细嫩得可怜兮兮的豆芽菜。

第二天早上，孩子们都还没有起来，我一边给他们调奶粉、弄鸡蛋，一边和孩子们的爸爸又谈起小铁球来。我说："我们这些知识分子的妈妈们把带孩子的工作都搞得挺失败。我们把收入的一大部分都用在孩子身上了。可是，孩子一个比一个瘦，也不知道这些鸡蛋、奶粉的营养都到哪儿去了。你瞧人家小铁球，他怎么长得那么壮实呀，我昨天应该去请教请教他的妈妈，问问她都给他吃什么。"

"我看不全在吃东西上，应该让孩子们经得起摔打，有机会锻炼，"孩子的爸爸说，"小铁球的妈妈决不像你们似的文化越高，胆子越小。把孩子捧在手上怕摔了，含在嘴里怕化了。恨不得把他们都消了毒，用玻璃罩扣起来养活着。结果，只能培养出豆芽菜来。……"

正说到这儿，我的儿子忽然像只弹簧似的从床上跳起来了。他大声地抗议说："妈妈，我不是豆芽菜！不信，你看看我的腱子。"说完，他就捋起衬衣袖子来。咦，他的小膀子上果然有一块很大的硬肌肉哩。

"这是怎么弄出来的？"我奇怪起来了。在我的心目中，这孩子比他的姐姐妹妹还要不结实，平常只要稍微有点发烧，我就要送他上医院的。

"练出来的嘛。"他怪骄傲地说。

"练的？怎么练的？"

"拿大顶呀，翻双杠呀，还有爬树什么的。"

"你也会爬树啦？"我赶紧追问他，"你什么时候学会的？我怎么一点也不知道啊？"

"去年暑假里我们就会了。你一上班我们就爬院子里的那棵老椿树……"

"你们？还有谁呀？"

“我小妹。她比我爬得还快哩。”

啊？连那斯斯文文的小姑娘也会上树啦？这可够让我惊讶的了。我情不自禁地着起急来。我绷起脸来说：“小鬼头们，花样越来越多啦！这要是从树上掉下来可怎么办？”

“不会的。我们有技术。”

“去你的技术吧！摔断了腿你就不逞能了。”我加重了语气警告他说，“以后，你们再胡淘气，瞒着我们……”我的话没说完，孩子不服气地把话头抢过去了：

“我们没有胡淘气，是爸爸答应我们练的。阿姨也赞成的。我们的裤子破了，她就给补。她说：‘只要你们小心，裤子破了我会补得让你妈妈看不出来的。’我们大伙儿只瞒着你一个人！”

“哈哈，哈哈！”孩子的爸爸也大笑起来。他故意揶揄我说：“您的玻璃罩打碎了！”

看着他们父子那股子扬扬得意的神气，想想他们大家把我蒙在鼓里的情景，我想生气，可又生不起来。不知怎么的，我忽然产生了一种塞翁失马的感觉。原来我的孩子们并不像我担心的那样弱不禁风。他们没有被我弄成了豆芽菜。这时候，我又想起了一幅苏联漫画，画的是一个小孩子躲到动物园的狮子笼里去，对狮子说：“别让妈妈知道，她又要给我吃鱼肝油了。”我是不是也快把我的儿子逼到狮子那儿去了呢？

小铁球的可爱的形象又出现在我的眼前了。

（《北京文艺》1956 年 10 月号）

阅读提示

作者以女性细腻的特质去观察事物，以自然生动风趣的笔触行文，豆芽菜和小松树的比喻贴切形象，饶有情趣。通过居庸关之游悟出了如何教育孩子的道理，寓理于事，可读性很强。

本文虽然写于几十年前，但对今天而言具有更强烈的现实意义：在独生子女居多数，小皇帝、小公主遍地都是的情况下，家长们应从此文中受到启示，要让“豆芽菜”们经风雨、见世面，变成挺拔的小松树，以承担起21世纪建设者的重任。

【例文五】

时文三弊

刘　征

章学诚写过《古文十弊》。讲弊，一下子就是十条，据说颇中要害，但今天看来已是恍如隔世了。

现时的今天怎么样呢？似乎于相当完美之中也并非无弊可言。但要写出章学诚那样的文章来，非研究文章学的大手笔不可，我只是姑妄言之，如果听起来不大在行，只当是天上的野鸭子，飞过去就算了。

话说时文之弊，其弊有三。

一是长。衣服如果合体，本无所谓长短。文章也是这样。可是多年来屡有人呼吁“短些”，可见文章里很有些矮子穿长衣服的。无奈呼吁归呼吁，文章的不适宜的长却越来越不适宜地长起来。短篇变中篇，中篇变长篇，不光小说界流行这种“巨人症”。要说用洋洋的文字写区区的内容是为了捞稿费，未必公平。作者缺乏惜墨如金的观念也许是更普遍的原因。惜墨，其实是惜时。读者在建设的快节奏中越来越忙碌，爱惜他们那金子一样宝贵的时间，是文人应有的职业道德。

二是空。空无一物的文章也不多见，“半空儿”可真不少。老年间的冬天，北京的小胡同里叫卖一种价钱很便宜的炒花生，叫“半空儿”，全是先天不足后天失调的瘪子。说没仁儿，有一点；说有仁儿，瘦得可怜，使你越吃越不满足，终于不无惋惜地丢开。有些文章很像这种“半空儿”。空在哪里？空在缺乏深厚的生活基

础，或者缺乏来自调查研究的真知灼见，任意编选的情节，想当然的见解，几乎一阵清风就吹得一无所有。咀嚼这样的“半空儿”，也是越吃越不满足，终于不无惋惜地废书而叹：可怜无补费精神。

三是涩。读起来疙里疙瘩，感到嘴皮子吃力；顺文索解，感到云山雾罩，似懂非懂。有人称这种文章为“朦胧文”，我说不是“朦胧”是“生涩”，读起来如同啃生柿子，涩得缩不进舌头。

涩的一个重要原因是不恰当地或者不必要地使用一些新名词，并以此相竞，似乎只有这样才算得时髦。语言不断吸取新名词，是正常现象，不能一律反对。但是，用普通话本来可以表达清楚的意见，偏要改用难懂的新名词来表述，反而闹得人糊涂起来，我以为大可不必。比如“感到饥饿”，不必说成“收到了消化系统内在知觉发出的食物匮乏的反馈信息”；“吃饭”，不必说成“使营养物质从人体自身的外部向内部渗漏”。自然，吃饱了饭要“赏花”，也不必说成“调动自身的感知力、理解力和想象力，使视觉内在的审美能力与植物的生殖器官的外延部分的美紧密地亲和”。

话又说回来，要是有人将我一军，说“你讲这弊那弊，请你写一篇无弊的文章看看”，我只有弃甲曳兵而走。文章要写得又短又充实又明白晓畅是不容易的。我无意苛求于作者，只是希望引起注意，如果认为应该注意的话。

阅读提示

一篇千字文，指出了时文“长、空、涩”三弊，一字一弊，字字中“的”。作者在抨击时文第一弊时，为人们做出了“短”的表率，显示了自己厚重踏实的基本功。

作者思路开阔，要谈时弊，先从古文十弊开篇，以总分总的方式行文，列事实、讲道理，充实有物，在“实”上也显示了自己的实力。尤其值得称道的是作者在抨击时文之弊“涩”时，行文中力避

“涩”字，如运用形象比喻“读起来如同啃生柿子，涩得缩不进舌头”，把阅读艰涩难懂的文章的感受活灵活现地描述出来；另外如“半空儿”等妙喻也令人拍案称奇。

读过这篇短文，我们可以深刻体会到触类旁通、以此喻彼的形象化思维在写作中的重要作用。

写作训练

一、单项训练

1. 概括《为人效劳的人》一文的主旨，分析其思维特点、营构特色。

2. 从下面一则材料中提炼出至少三至五个切合材料实际，深刻、新颖的主旨。

一次在取汽车钥匙时，李嘉诚不慎丢落一枚 2 元硬币。硬币滚到车底，汽车若一开动，就会掉到下水道中。李嘉诚及时蹲下欲拾取。此时旁边一名印度籍值班员看到了，立即代他拾起。李嘉诚收回硬币后，给了他 100 元酬谢。李嘉诚对此的解释是：“若我不拾这 2 元钱，这钱便会在世上消失。而 100 元给了值班，值班便可将之用去。我觉得钱可以用，但不可以浪费。”

3. 以下两段文字表述内容大致相同。请对它们进行分析比较，看它们在表现主旨、营构布局等方面的特色。

(1)我们人类是通过说话和书写来相互了解和认识世界的。由此我们可以知道，交流对于我们认识自我和我们周围的世界是多么的重要。电脑知识(掌握并能熟练使用诸如文字处理和因特网等现代电脑技术)对于在今日的世界里有效进行交流至关重要。任何人，不管他或她是教师、大学生、记者、工程师、推销员还是白领职员，都有必要通过与别人交流来拓宽自己的世界。电脑知识可以使这种交流进行得更加有成效，以达到拓宽世界的目的。因

而，在今天的世界里掌握必要的电脑知识具有重要的价值。

(2)在今天的世界里掌握必要的电脑知识具有重要的价值。首先，电脑知识(掌握并能熟练使用诸如文字处理和因特网等现代电脑技术)使人际间的交流得以更加有效地进行。文字处理技术使写作、修改、储存、打印和复制材料更加方便，而因特网则使你能够在任何时候与地球上任何地方的任何人联系，只要那人也有一台可以上网的电脑。另外，在今日的世界里，越来越多的企事业单位开始用电脑来操作，没有基本的电脑知识就很难找到一份理想的工作。再者，闲来无事时在电脑上玩玩各种高科技的游戏、与别人在网上神聊，未必不是一件好事。因而，很难想象在今天的世界上，一个具有现代意识的人却不掌握必要的电脑知识，那他怎么样去生活呢？

二、综合训练

1. 阅读下面两则材料，从中生发 3～5 个主旨，并选择其中一个你认为最恰当的主旨，展开构思，撰写成文。

秀才问路

王秀才骑驴访友，迷了路，非常着急。忽见一荷锄老农走来。秀才心中大喜，吆喝道：“喂！到陈家庄怎么走？”老农见秀才毫无礼貌，心中不悦，于是说：“快了，还有五亩八分三厘六。”秀才不解，曰：“路之远近该论里，怎么论亩？”老农曰：“论里(理)，你该下驴问路才对。”秀才自知理亏，连忙下驴道歉。老农也向秀才赔罪，并告诉秀才到陈家庄的路径。

让　座

一青年坐在公共汽车的“怀抱婴儿专座”上，见一怀抱婴儿妇女上车也不让座。当售票员提醒他这是“怀抱婴儿专座”时，青年才极不情愿地让出座位。妇女坐下时，骂了声“蜡烛”，青年未吭声。过了一会儿，青年忽然说：“我的钱包掉在座位下了。”妇女信以为真，起身让他去找。青年一屁股坐在座位上，再也不起来了。

2. 主旨比较训练:下面两首词,题目题材相同,主旨却迥然不同。试用最简单的语言,概括出它们的主旨,并分析比较其表现特色:

风雨送春归,飞雪迎春到。已是悬崖百丈冰,犹有花枝俏。俏也不争春,只把春来报。待到山花烂漫时,她在丛中笑。(毛泽东《卜算子·咏梅》)

驿外断桥边,寂寞开无主。已是黄昏独自愁,更著风和雨。无意苦争春,一任群芳妒。零落成泥碾作尘,只有香如故。(陆游《卜算子·咏梅》)

3. 科学幻想训练:科学幻想是想象的一种形式。科学幻想作品包括科学幻想小说、科学故事、科学童话等,是依据某些科学道理,用幻想的方式描述人类未来科学进展的文学体裁。进行科学幻想写作,既可开拓写作题材领域,激发写作兴趣,培养热爱科学的精神,又能有效地培养创造性想象的能力。试以下列参考题目或自选题目写一篇科学幻想作品。

(1)一千年后的机器人

(2)克隆

(3)人类未来的衣食住行

3. 序言写作训练。

题目:《……集·序》

写作要求:①坚持每日写日记;②从中精选若干则短文,合编成集,确定一个书名。③为这个集子写一篇自序。

三、社会实践

1. 观察实践:到校园中有意识地认真细致地观察校容校貌,找出它的突出特点,思考它与育人的关系,在运思基础上提炼主旨、营构布局,写出一篇反映“校园环境与育人”问题的散文或评论文章。

2. 阅读实践:从最近出版的报章杂志上找一至三篇文章复印后发给全班同学,分析其主旨生成、营构布局的特色,在班内开一次作品评论会。

结构是作者根据事物本身的发展规律和内在联系，对全篇各个部分的材料处理和布局方式的总体构想，是作者谋篇布局在文章中的体现。选定了材料，确立了主题，只是解决了写什么的问题，接着就要考虑怎么写，即如何把零散的材料进行合理有序的组织安排，使之成为一个和谐完整的有机整体。文章的结构有如人体的骨骼。人如果没有坚实匀称的骨骼，血肉就无所依附，灵魂就无所寄托。因此结构是写作过程中直接影响到文章质量的重要环节，是决不可以掉以轻心的。

学习本章，要了解结构的含义和原则，掌握结构的基本内容和常用技法。养成锻炼思路的习惯，提高谋篇布局的能力。

第五章　写作结构的构建

第一节　结构的界定和原则

一、结构的界定

结构是文章各个部分与整体之间的组织构造，也就是文章安排组织材料的具体方式，通常又称为谋篇布局。古人提出对文章

的基本要求是既要“言之有物”,又要“言之有序”。“有物”,是指文章要有生动、充实的内容;“有序”,则是要求文章还要有清晰严谨的结构。结构是文章表现形式的重要构成部分,是表达思想内容的必要手段。它根据一定的原则和要求,把文章的各个部分组织成一个严密有序的有机整体。

文章的结构有如人体的骨骼。人如果没有坚实匀称的骨骼,那么血肉就无所依附,灵魂就无所寄托,人也不可能成为一个健全的人。清代学者李渔对此有更生动形象的比喻。他说:“工师之建宅亦然,基址初平,间架未立,先筹何处建厅,何方开户,栋需何木,梁用何材,必俟成局了然,始可挥斤运斧。倘造成一架,而后再筹一架,则便于前者不便于后,势必改而就之。未成先毁,犹之筑舍道旁,兼数宅之匠资,不足供一厅一堂之用矣”。(《闲情偶寄》)写文章与之同理。动笔之前,没有“成局了然”于胸,贸然提笔,必定是想一句,写一句,想一段,写一段,难免十步九回头,不断否定自己,结果势必“未成先毁”,事倍功半。而只有“袖手于前”,把全文结构布局精心谋划一番,才有可能“疾书于后”,一气呵成。

在文章的写作过程中,安排结构是一个重要环节,结构的好坏直接影响到文章质量的高低。结构是文章内容和意义的基础。因此作家们都十分重视结构的安排。柳青在谈到什么是自己创作中遇到的最困难的问题时说:“最困难的是结构,或者说组织矛盾”。俄国作家冈察洛夫也曾感叹“单是一个结构,即大厦的构造,就足以耗尽作者的全部智力结构。”(《迟做总比不做好》)他们的话既说明了结构在文章中的重要性,又说明要安排好文章的结构,必须付出艰苦的劳动。

二、结构的原则

文章的结构千变万化,没有统一的模式。由于文章的内容不

同，体裁不同，作者观察认识事物的方法和角度不同，文章的结构方式也就千姿百态，多种多样。但这并不是说文章结构安排可以随心所欲，而应当遵循一定的原则：

（一）要反映事物的内在联系

文章是客观事物的反映。因此，文章的结构形式也必须反映客观事物的内在联系和发展规律。只有这样安排结构，文章的内容才具有真实性和逻辑性。这是文章结构最基本的原则。

文章的结构怎样才能正确反映客观事物的发展规律和内在联系呢？一般说来，记叙性文体，以写人、记事、状物为主要内容。写人要着重写他在某一时间、地点的行动和语言，要表现人物的思想感情，而人物的行为和语言都具有时间先后和空间变化的特点，人物的思想感情也是一个动态的过程。因此要以时间、空间和思想感情的发展变化来安排结构。记事的文章，必须弄清楚事件的发生、发展、高潮和结局各个阶段，并按照这个发展规律安排结构。有些叙事性作品为了追求曲折生动的效果而采用“倒叙”、“插叙”的手法，使情节的发展顺序发生一定的变化，但从整体看，它仍然是符合事物发展规律的。

议论说理类文章在安排结构时，一般应根据论点与论据间的逻辑关系，中心论点与分论点之间的逻辑关系来安排，这就自然形成了“提出问题、分析问题、解决问题”的一般结构模式。

抒情类文章是按照思想感情、心理活动的变化规律来安排结构的。无论表现多么复杂微妙的感情和心理，文章结构也不能天马行空地胡乱拼凑，而是受感情和心理活动的规律和特定的情境所制约的。当然，在尊重事物存在和发展规律的前提下，任何结构方式的多样性、创造性尝试，都可能受到读者的鼓励和欢迎。

（二）要有利于主旨表现的需要

任何文章都不是对客观事物固有形态的机械复制，而是根据表现主旨的需要，富于创造性地加以周密而巧妙的安排。因此，文章的层次安排、段落划分，何处详写，何处略写，怎样开头结尾，如何过渡照应等，都要服从于有利于表达主旨的需要。例如：毛泽东的政论文《改造我们的学习》的宗旨是反对主观主义以整顿学风，因此中间两部分采用了对比式结构，把两种截然相反的对待马克思主义的态度作了鲜明的对照。

初学写作者在谋篇布局时，要始终从表现主题的需要出发来确定文章内容的主次、先后、详略、张弛等，切忌平均使用笔墨，或平铺直叙，或横生枝节，以免造成结构的平板松散，头绪混乱，缺乏表现主题的力度。

（三）要适应文章的体裁特点

各种文章体式的形成和演变，都是受到社会生活的发展和表情达意的需要的制约的。反过来，各种体式又会影响其内容的选择和安排。因此，安排结构应当与文章体裁的特点相适应，这样才能更好地表现主题和内容。如叙事类文章的结构特征是以时空为序写人记事，叙述线索要分明；议论类文章的结构特征则侧重于横向分类或纵向深入，呈现出一种纲举目张、条分缕析的基本格局。再如诗歌的一个重要特点是分行分节，富于音乐性和建筑美。而应用类文章（如公文、契约等），在结构格式上还有更严格固定的规范。总之，结构和文体特点具有十分密切的关系，不懂得或不重视文体的特点，是很难组织好文章结构的。

（四）要考虑读者的接受心理

写文章是有针对性的。这就要求作者有自觉的读者意识，不

仅在选材、立意、语言表达等方面考虑读者的需求，而且要熟悉各类读者在接受心理上对各种结构方式的适应性问题。

从不同的角度，读者可划分为若干层面和群体。不同的读者群，对文章的结构会有不同的适应性。比如，儿童读物，结构应单纯，力求开头就激起他们的阅读兴趣。成人读物，结构就可以根据内容的不同情况采用相应的结构形式。科普文章，由于是面向普通读者，结构应当平易近人。发表在专业刊物上的学术论文，读者一般说也是专家或者具有相当专业知识的人，相对说来文章结构就可以复杂些。面向大众读者的通俗作品，结构要生动活泼一些。而供教学之用的教材或讲义，首先则要求做到纲目清楚，条理分明。

第二节　结构的基本内容

文章结构主要包括两个方面的问题：一是文章各部分的先后顺序，它是文章外部的组织形式，可称为外部结构；二是文章各部分之间的内在联系，它是文章思路的内在逻辑体现，可称为内部结构。

一、外部结构

外部结构体现的是文章部分与整体、形式与内容之间的联系，在视觉上往往有明显的外在标志，主要包括开头和结尾、段落和层次、过渡和照应。

（一）开头和结尾

1. 开头

文章的开头，又称“起笔”，在文章中占有特殊的位置。唐彪在《读书作文谱》中说：“通篇之纲领在首一段，首段得势，则全篇皆佳”。开头对全文起着控制、引导和领起的作用。因此高尔基说：“最难的是开头，也就是第一句。就像在音乐中一样，第一句给整篇作品定了一个调子，通常要费很长时间去寻找它。”（《论文学·我怎样写作》）好的开头，应遵循以下原则：

（1）选择最合理的切入点

文章的开头不单是如何写的问题，而更重要的是从哪里写起的问题。文章是生活的反映，而现实生活展现的时空是无止境的，作者从何写起，将切入点确定在哪个阶段、哪个部位最合理，最重要的标志是看它是否恰到好处地逼近文章的中心或高潮。如果开头离中心太远，入题太慢，文章势必冗长乏味；如果离中心太近，则使人感到突兀而不自然。短篇叙事类文体往往把切入点放在情节发展临近高潮的部分，而把事件的发生、发展插进去写。这样可以有效地压缩笔墨，增强艺术的概括性。如沙汀的《在其香居茶馆里》的开头一段：

坐在其香居的茶馆里的联保主任方治国，当他看见正从东头走来，嘴里照例吵嚷不休的邢幺吵吵的时候，他简直立刻冷了半截，觉得身子快要坐不稳了。

小说写联保主任与地头蛇的一场争吵，可以从事件原因写起，可以从茶馆环境起笔，还可以从人物外貌及性格落墨，然而作者却选择两个冤家狭路相逢作为开篇，立即造成了一种剑拔弩张，一触即发的紧张气氛，真有“山雨欲来风满楼”之势，为高潮的到来作好

了必要的铺垫渲染。

(2)找准最有利的突破口

文章的突破口选定在哪个部位，首先应考虑它浓缩生活内容的效果，以及能否形成文章在整体上的和谐统一，能否使各个局部与整体更紧密有机地联系在一起，创造一种寓丰富于单纯的格局。其次，开头应有利于向文章的深处发展。有人说，文章“口子要开得小，洞子要掘得深”，这是有道理的。就是说，开头往往从某一点上突破，使文章沿着规定的方向发展下去，从而达到境深意远的目的。论说文的突破口往往选定在事物矛盾最尖锐集中，最能一针见血、切中要害的部位。如黄秋耘的《真理和异端》的开头：

> 当真理初出现的时候，往往被目为异端。1848年12月《共产党宣言》初次发表时，全欧洲的反动统治者都把共产主义诅咒为“在欧洲游荡着的怪影”，要联合起来把它扑灭。

本文旨在阐明真理和异端的辩证关系。入题便点出当年《共产党宣言》被视为异端的事实，不仅一针见血，切中要害，而且有利于文章向深处展开。

(3)写好最精彩的开场戏

开头是给读者的第一印象，要富于美感和吸引力。李渔说：“开卷之初，当以奇句夺目，使人一见而惊，不敢弃去。”(《闲情偶寄》)

开头的方法很多，常见的主要有两类：

①开门见山式　这类开头不枝不蔓，开宗明义，直接入题。简练而明确，便于读者了解全文主旨。若是记叙文，就直写其人，直叙其事。像朱自清的《背影》、张洁的《拣麦穗》，就是这类开头。若是议论文，就开篇点题，直接立论，或者树起靶子，单刀直入，直接反驳。像邓拓的杂文《不怕天》、龙应台的《不像个女人》，就属这类

开头。

②曲径通幽式 这类开头，起笔曲折迂回，含蓄委婉，先旁顾左右，然后渐入正题。若是记叙文体，就先描绘环境，渲染气氛，或回忆联想，由远而近。像冰心的《小桔灯》、丁玲的《风雨中忆萧红》，就属此类；若是议论文体，就引经据典，说古论今，或声东击西，出奇制胜。像鲁迅的《最先与最后》、王蒙的《诬告有益论》，就是这样的开头。

2. 结尾

结尾是文章的收束部分，它是正文的自然延伸，内容发展的必然结果。结尾可能单独成段，也可能由文章的最后几句话构成。

俗话说："编筐编篓，重在收口。"同开头一样，结尾也是使整体结构完美统一的重要因素。结尾的第一个作用就是收束全文，其要义就是使文章在适当之处收住，或者归纳全文的观点，或者升华作者的感情，总之要把内容加以浓缩，使读者对全文内容能有清晰完整的印象。结尾的第二个作用是令人回味。李渔说："终篇之际，当以媚语摄魂，使之执卷流连，若难遽别。"(《闲情偶寄》)叶圣陶则说：结尾应当"使读者好像嚼橄榄，已经咽下去而嘴里还有余味，又好像听音乐，已经到了末拍而耳朵里还有余音，那才是好的结尾。"(《开头和结尾》)结尾不应把什么都说尽，而是适当留下一些空白，能造成"言有尽而意无穷"的境界最好。因此，结尾切忌粗制滥造，漫不经心。因为无论拖泥带水、平淡无味，还是草率收兵、虎头蛇尾的结尾，都是令人遗憾的。

结尾的方法也很多，主要也可归为两类：

(1)"卒章显志"式

这类结尾是总结全文、点明题旨。或画龙点睛，卒章显志，给人留下鲜明深刻印象，如贾平凹的《丑石》、陶铸的《松树的风格》的结尾；或自然收束，戛然而止。如海明威《在诺贝尔文学奖授奖仪式上的讲话》结尾："作为一个作家，我讲得已经太多了，作家应当

把自己要说的话写下来，而不是讲出来。谢谢大家。”

(2)“余音绕梁”式

这类结尾的特点是含蓄委婉，耐人寻味。或饱含哲理，发人深省，如张抗抗的《橄榄》、巴金的《爱尔克的灯光》的结尾；或形象描绘，含而不露，令人回味不尽，如契诃夫的《万卡》、毛泽东的《星星之火可以燎原》，就是这样的结尾。

除了上面介绍的两类结尾方式外，还有“展望未来”、“抒发情怀”、“借题发挥”、“呼应篇首”等方式。总之，结尾要力求简洁而不残缺，完整而不拖沓，既要能深化主题给读者留下深刻印象，又要寓意深远让人回味无穷。

(二)段落和层次

1. 段落

段落指“自然段”，即以段首前空两格为标志，自成起讫，相对独立完整的结构单位。设置段落是为了使读者在视觉上形成清晰的结构层次印象。把丰富复杂的内容分成若干段落来写，各层意义以及相互之间的关系就显得清晰醒目。设置和划分段落应注意以下几点：

(1)意义单一

一个段落一般只表达一个中心意思，即段旨。段中所有词句都要围绕段旨，而不可把一些互不相干的意思硬塞进一个段落，否则，就会造成内容芜杂，使读者不得要领，抓不住中心。

(2)内容完整

内容的完整表达，是保证段意单一的必要条件。为此，在一个段落里就必须把一层意思说清楚，避免意思残缺。不能这层意思还没说完，又去说另一层意思。否则会使文章层次混乱，内容夹缠不清。

(3)长短适度

设置段落要注意整体的匀称，做到长短合度，和谐得体。段落的长短，既要符合内容表达的需要，又要适应读者阅读欣赏的习惯。段落不必整齐划一，而是可长可短，但不宜过长或过短，过短，既不易把一层意思说透，又会使文章显得太零碎；过长，则可能内容庞杂臃肿，还可能使读者感到沉闷。

2. 层次

层次又称为“意义段”，是文章思想内容表现的次序，也体现作者思路展开的步骤。它是客观事物发展的阶段性和人的思维活动的进程在文章中的反映。

段落和层次，既有区别，又有联系。段落，着眼于文字表达的需要；层次，着眼于思想内容的划分。段落反映作者的思路是显豁的，层次反映的思路是隐蔽的。一般来说，层次大于段落，一个层次包括几个段落；也有等于段落的，即一个层次就是一个段落；层次小于段落的情况比较少见。有的短文只有一个段落，其中又包括几层意思，这就出现了层次小于段落的情况。

不同的文章的层次安排可以千变万化，但必须遵循一条共同原则：符合客观事物规律和认识发展规律。文章层次的安排，主要有以下几种方式：

(1)以时间进程为序

即按照时间的先后顺序和事件发生、发展的自然进程为序安排层次，又称纵式结构。这种结构的主要特点是，各层次之间是延续承接的先后关系。其优点是叙述线索清晰、连贯，适合传统的阅读习惯。记叙类文章，常常采用这种结构方式。如奥斯特洛夫斯基的散文《我的一天》，就是按照清晨、上午、下午、晚上、深夜这样的时间顺序来写的。

采用这种结构并非一定要一个阶段连一个阶段地平铺直叙。有时，根据内容的需要，也可以运用倒叙、插叙等手法，局部调动时间顺序，使各部分内容层次的安排富于变化，从而增强结构的艺术

性。如鲁迅的《祝福》、柯岩的《汉堡港的变奏》，就运用了插叙、补叙等手段。

(2)以空间转换为序

即按照事物空间方位的转换变化为序来安排层次。或由外及内，或从上到下，或从左到右，各层次之间依次呈现向空间展开的并列关系。这种写法又称横式结构。说明文往往按照对象的上下左右、内外表里等空间顺序展开说明。大凡写景状物、采风记游等记叙类文章，也多采用这种结构方式。例如周定舫的《人民英雄纪念碑》、林非的《九寨沟纪行》，就是以空间的转换来安排层次的。随着作者的观察点和游踪的变化，风光景物依次写来，显得层次分明，井然有序。

(3)以时空交错为序

把时间的推移和空间的转换自然地交织在一起，以时间为经、空间为纬来安排层次。这种纵横交错式结构又称复式结构。适用于记叙复杂事件、宏大场面的需要，多为长篇小说、报告文学、传记和通讯等文体所采用。这种结构在写法上常常是“纵中有横”，即以纵式为主，局部作横向展开，时空转换很灵活。柯岩的报告文学《船长》、谌容的小说《减去十岁》，都采用了这种层次错综的复式结构。再如刘白羽的《长江三日》，就是随着时间的推移和轮船的行驶，依次写出了三天航程途中所看到的从重庆到武汉的长江沿岸的壮丽风光。时空结合，使作者笔下的景物变幻更富于真实性和立体感。

(4)以心理变化为序

即以作者的主观感受和情感变化为中心线索，通过复杂微妙的心理活动组织成章。包括情感结构和心理结构。如乔伊斯的《尤利西斯》、王蒙的《春之声》，就是用自由联想、内心独白、象征暗示等手法来显示人物的意识流动，这是心理结构。何为的《第二次考试》、叶梦的《羞女山》，就是以人物对事物的认识发展和情感变

化为顺序来安排层次的，属于情感结构。

(5)以材料性质为序

即按照材料性质的不同加以归类，再按材料内容的内在逻辑关系来安排层次，又称逻辑结构。议论文体、说明文体和应用文体为了清楚地说明事物的性质特征，常用这种结构方式。如各层次之间呈平行并列关系的并列式，各层次之间呈环环紧扣、步步深入的层进关系的递进式，各层次之间呈正反对比关系的对比式，以及各层次之间呈总体论述与分别论述相结合的总分式，都属于这种结构形式。一部分记叙文，有时也运用这种结构。如老舍的《我的母亲》，就是根据母亲"勤俭诚实"、"好客的习性"、"最会吃亏"、"有求必应"、"并不软弱"的精神品质来安排先后次序的。

(三)过渡和照应

1. 过渡

过渡，是指段落与段落、层次与层次之间连接、承转的形式和手段。过渡在文章中起承上启下的作用，它可以使前后相邻的两层意思和段落上下连贯，前后衔接，让读者能顺利地跟上作者的思路。过渡得好，文章就脉络贯通，浑然天成；反之，则文气不畅，使人难以卒读。常见的过渡形式有以下三种：

第一是用关联词语过渡。过渡词语一般放在一段的开头。常见的过渡词有"因此"、"总之"、"由此可见"、"综上所述"、"然而"、"但是"、"此外"、"不仅如此"等。

第二是用句子过渡。即承前继后、牵线搭桥的句子，一般放在前段之末或后段之首，要根据内容表达的需要而定，和哪段关系密切就放在哪段。

第三是用段落过渡。在文章上下两层意思转折较大的地方，多采用过渡段。过渡段一般都不长，几句话把转折的意思交代清楚就行了。有时，过渡段就是一句话，因此它同时也是过渡句。

文章中需要过渡的情况，大致有以下几种：

(1)文章内容转换时需要过渡

在记叙性文章中，当时间、空间发生转移，或事件发生转变时，往往需要过渡。如郁达夫《故都的秋》，开始先写自己对江南秋天的感受，第三段开始用一个过渡句“不逢北国之秋，已将近十年了”。然后就自然地把笔墨放在“北国之秋”上了。衔接自然而紧密。

写论说文，当论述的问题发生改变时，一般也要安排过渡。如毛泽东的《论反对日本帝国主义的策略》的第一部分讲“目前政治形势的特点”时，就用了“目前的形势是怎样的呢？”“现在，我们来看一看中国各个阶级怎样来回答这个问题”，“让我再讲一点历史”，“同志们，现在让我们把问题转移到另一点”等句子过渡，使每个问题转换自然，前后衔接，文思顺畅。

(2)表达方式改变时需要过渡

①议论抒情与记叙描写的接榫处。如魏巍的《谁是最可爱的人》，开头是抒情议论，在转入叙述前使用了“让我还是来说一段故事吧”这样一个句子过渡；结束三个故事的叙述并再次进行抒情议论时，又用“朋友们，用不着多举例……”来表示过渡。

②倒叙与顺叙、顺叙与插叙的交接处。为了表达的需要，顺叙、倒叙、插叙常常结合使用，衔接处往往需要过渡，否则可能造成叙述的混乱。如柯岩的《船长》第一节“汉堡港的变奏”就是用倒叙的表现方法，先写 1978 年 4 月的一个星期天，汉堡港改变了它正常的节奏。然后用“故事却要从三月说起”这个段落过渡，转而从 3 月 21 日起开始叙述。

③论述问题由总到分或由分到总的转换处。如何其芳的《谈修改文章》，在谈到一般文章最大的毛病时，先总结为“观点错误、不合事理、教条主义、空洞无物”几项，接着用“就我所能想到的缺点列举出来，有以下这些”一句过渡，接着列举了文章中常见的 12

种毛病。纲目显得很清楚。此外，由概括说明转到具体叙述时也需要过渡，此不赘述。

2. 照应

照应，是指文章内容上的前后关照与呼应。也就是瞻前顾后、首尾圆合。写文章时交代在前，照应在后；暗示在前，挑明在后；伏笔在前，应笔在后。文章通过前伏后应，不仅能使通篇浑然一体，结构严谨，而且能帮助读者了解文章的脉络和内在联系，有助于文章主题的表现。

照应的方法主要有以下三种：

(1)开头与结尾照应

首尾照应是使文章结构完整、主旨突出的重要手段。如陶铸的《松树的风格》开头写道："希望青年同志们能和松树一样，成长为具有松树的风格，也就是具有共产主义风格的人。"结尾写道："我希望每个人都能像松树一样具有坚强的意志和崇高的品质；我希望每个人都成为具有共产主义风格的人。"这样首尾圆合，不仅使文章结构严密，而且强化了主题。

(2)内容与标题照应

这种照应，有两种情况。其一是点题。标题含义清楚，行文中反复点题，使主旨更紧密。如程乃珊的散文《童年的路》，行文中多处点题，形成多次照应。其二是解题。标题意义含蓄，行文至适当处解题，形成正文与标题的照应。如茹志鹃《百合花》，标题含义深刻，行文至最后点题，揭示了百合花的象征意义，即人民群众对子弟兵的纯洁深厚的感情。

(3)行文中前后照应

即在行文过程中，围绕一个故事或一个问题，自然而然地前伏后应。这种照应绝不是简单的重复，而是通过前后多次照应，使内容一层层深入，更加鲜明突出地表现主题。如莫泊桑的《项链》，前文一写福莱斯蒂埃太太毫不在意地让罗瓦赛太太挑选项链；二写

珠宝商查账后说项链不是该店卖的,只有盒子是该店配的;三写罗瓦赛太太还项链时,物主连盒子也没有打开便收下了。埋下三处伏笔。直到结尾,才由福莱斯蒂埃太太说明项链是假的。对前三处伏笔进行总照应。直到读了结尾,读者方知作者匠心所在,获得极大的审美愉悦。

二、内部结构

内部结构是体现文章各部分内容所蕴藏的思想、意念的内在逻辑结构,它是使文章浑然一体,文气贯通的血脉。在记叙和抒情性文体里,内部结构一般体现为叙述和抒情的“线索”;在议论和实用性文体中,一般则体现为论述的“脉络”。

(一)线索

所谓线索,就是贯穿在文章中的情节发展和思想感情发展的路线和踪迹。它是文章深层脉络的有迹可寻的形态标志,是把全部内容材料串连起来的链条,是把文章各部分组成一个严密有序的整体的纽带。清人刘熙载在其《艺概》中说:“惟能线索在手,则错综变化,惟吾所施。”线索不仅指引着作者行文的思路,而且成为读者阅读理解的向导,抓住线索便有助于弄清文章立意和结构的重心之所在。

由于文章内容有繁有简,篇幅有长有短,因而线索的设置也可多可少。一般说来,情节较简单,头绪较单纯,可设置一条线索,如李天芳的《打碗碗花》以对打碗碗花的认识过程为线索,这是单线。若情节较复杂,头绪较纷繁,可设置两条或两条以上的线索,称为复线。如通讯《为了六十一个阶级兄弟》,以时间为经、空间为纬,使平陆和首都两地人民找药、运药的两条线索纵横交叉发展,这是复线。复线又可分为主线和副线、明线和暗线。如鲁迅的《药》也

设置了两条线索：华老栓为华小栓买药治病是主线、明线，夏瑜流血牺牲是副线、暗线。

设置线索的方式主要有以下几种：

1．以人为线索

就是在文章中设置一个线索人物，这个人物在全文中只是穿针引线的次要角色，他的主要作用是串连情节、贯穿全文。如鲁迅的《孔乙己》中的小伙计、林海音《城南旧事》中的英子，就是作品中的线索人物，这两篇小说的故事情节就是以“小伙计”和“英子”的所见所闻为线索把作品联成一个有机的整体，完成了穿针引线的串连作用。

2．以物为线索

作为线索的物，往往并不是文章所要表现的主体，但它却贯穿于文章的始终，把不同时空中的材料粘连起来，形成一个有机的整体。如莫泊桑小说《项链》、冯骥才散文《我的书桌》，都是以物为线索来组织情节、构制篇章的。不少戏剧、电影、电视剧也常用这种方法来推动情节发展，强化矛盾冲突。如《十五贯》、《桃花扇》、《虎符》、《秘密图纸》，就是以物为线索来展开戏剧冲突的。

3．以事为线索

在有完整情节的作品里，常用中心事件来串连材料，构制篇章。如吴承恩的《西游记》以唐僧师徒四人去西天取经为中心线索；赵树理的《小二黑结婚》，是以二黑和小芹的爱情故事为线索；何为的《第二次考试》，是以陈伊玲的两次考试经历作为全文线索。以中心事件为线索结构长篇作品时，应注意主线与副线相交织，要合理安排、巧妙搭配，避免结构松散，情节杂乱。

4．以理为线索

即以作者认识事物的思维过程为线索来组织篇章，通常用于论说性文体。人们认识事物、解剖事理，是有一定的规律和条理的，以理为线索正是作者认识客观事物的规律性和条理性的思维

过程在文章结构中的具体表现。因果、对比、并列、递进、总分、归纳、演绎等逻辑关系是人们认识事物的理性反映，而“提出问题—分析问题—解决问题”，就是论说性文章的基本线索形态。

（二）脉络

所谓脉络，就是作者认识事物、分析问题、组织文章内容结构时思维活动的运行轨迹。脉络是作者的思想认识在文章内在结构上的反映，是作者思路的表现。

脉络不同于线索。宋人吕本中说：“有形者纲目，无形者血脉。”纲目，是包括线索在内的外在结构；“血脉”即脉络，属于意念联系的内部结构。线索和脉络是表与里的关系，这是二者的统一性；但是深层的脉络必须符合客观对象或主观认识的发展逻辑，表层的线索却允许非逻辑性的设置和安排，这又是二者的差异性。如朱自清的《荷塘月色》，文章的感情脉络是作者情绪由不宁静转向暂时宁静又回复到不宁静的变化，这是一眼看不透的；而外露的行文线索却是观赏荷塘月色的时空转换经过。论说文的脉络和线索还是有区别的。脉络是对论说对象的认识过程，而线索则是体现这种认识过程的行文走向，相同的脉络可能表现为不同的行文线索。

文章思想脉络的要求有以下几点：

1. 条理性

指思想脉络要清晰，有顺序、有层次、有条不紊地表达思想感情。也就是说，作者的思路既要符合客观事物本身的特点和规律，又要符合人们认识客观事物的思维特点和规律。

2. 贯通性

指思想脉络要流畅。文章脉络的组织，不仅要清晰，而且要连贯，要贯穿于文章结构内容的各个环节之中，使文章内容有严密的逻辑联系，符合读者的思维方式，保持文章血脉畅通。

3. 严谨性

指思想脉络要严密。没有偏差,没有明显的漏洞。提出问题要稳妥,具有科学性;分析问题要细致周严,合乎辩证法,防止片面性。只有作者的思想脉络周严缜密,文章的内在逻辑才能无懈可击。

第三节　结构的常用技法

文章的组织结构是一门艺术。首尾圆合,结构完整,前呼后应,自然连贯,层次分明,顺理成章,这是对结构的基本要求。而曲折有致,波澜起伏,疏密相间,张弛有度,虚实结合,隐显互见等,则是从艺术角度提出的更高要求。同样的内容材料,由于结构组合方式不同,表现的效果就大不一样。如果组织得恰当而巧妙,就可能取得引人入胜的艺术效果。

文章结构的总体趋势是发展变化的,是排斥一成不变、凝固僵化倾向的。结构文章时既要尊重结构的一般原则,并参照各种文体的一般结构框架或模式,又要发挥想象力,敢于突破和创新。这样就要求作者既要认真学习借鉴传统的有生命力的结构手法,又要根据时代、文体和表现对象的实际情况,从自己看问题的角度和思维特点出发,对文章结构进行灵活多变、不拘一格的经营构建。

(一)关于“起、承、转、合”

文章的结构有没有规律可寻呢?正确的答案是“定体则无,大体须有”。一篇文章的结构一般由开头、主体和结尾三部分组成。元代乔梦符对此有一个形象的比喻:“凤头、猪肚、豹尾”。就是开头要精美、诱人;主体要丰富、饱满;结尾要结实、有力。这个比喻

新颖生动，几百年来一直得到人们首肯和赞誉。

传统文章学把结构框架概括为“起、承、转、合”四个字。由于这四个字同八股文瓜葛较深，因此颇遭非议。但我们应该具体分析，不能一概否定。其实，所谓“起”，就是文章的开端。记叙性文章的“起”就是事件的发生，议论性文章的“起”就是提出问题。所谓“承”，就是承接开头加以发挥。记叙性文章的“承”就是展开情节，描叙事件的发展变化和展开矛盾冲突。议论性文章的“承”就是具体分析问题，展开论证。所谓“转”就是矛盾冲突发生了转化，换一个角度去叙述事件或换一种方式去证明论点。所谓“合”就是说明事件的最后结局，指出解决问题的最终结论。

“起、承、转、合”四个字，勾勒出各种体裁的文章在篇章结构上的大致情况。既符合事物发展的基本规律，也体现了文章思路的逻辑顺序，基本上是符合文章写作的实际情况的。如王昌龄的七绝《闺怨》：“闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。”第一句起，第二句承，第三句转，第四句合。少妇的感情发展脉络十分清楚，诗歌的结构线索非常清晰，诗句排列顺序不容颠倒置换。记叙性文章的情节结构，一般包括“开端、发展、高潮、结局”四个基本阶段，这与“起、承、转、合”能大致对应。而议论性文章的论证过程，一般离不开“提出问题、分析问题、解决问题”这三个基本环节，这也与“起、承、转、合”的思维过程大致相当。因为“分析问题”部分可以分解为“承”和“转”两个环节或两个方面。

当然，文章的结构章法只有大体，而无定体。“起、承、转、合”的结构方式可以根据具体情况灵活运用，决不能视为固定不变的刻板公式。无论怎样精美的形式，一旦凝固僵化，就必然走向衰亡。格律诗和八股文的境遇就是证明。

(二)结构的常用技巧

组织文章结构的技巧和方法,名目繁多,变化无穷。各种不同体式,又有各自不同的结构技法。尤其是文学写作的结构技法,更是千姿百态,丰富多彩。这里只介绍最常用的几种结构技巧。

1. 抑扬法

对所要表现的事物,欲扬之,却先抑之;欲抑之,却先扬之。这种组合方式,不仅可以增加文势的变化,而且还可以突出事物的特征和人物思想感情的发展过程。如贾平凹《丑石》中那块石头,“我”和乡亲开始是嫌弃、讨厌它,等到天文学家发现并搬走它以后,人们惊奇之余,才最后认识到丑石的美和价值。这是欲扬先抑,抑是假,扬才是真。杨朔《荔枝蜜》也是运用的这种结构方式。

郭沫若的散文《杜鹃》,先赞扬杜鹃有“说不尽的诗意”,“在人们的心中成为了爱的象征”。然后笔锋一转,指出“杜鹃是一种灰黑色的鸟,毛羽并不美,它的习性专横而残忍”。杜鹃不会筑巢,把卵产在莺巢中,用莺来哺育,于是“这种鸟大可以作为欺世盗名者的标本了”。杜鹃表里不一,名不副实,人们错把它美化了。进而提醒人们要警惕社会上“有无数的人面杜鹃被人哺育着”,点明了题旨。这是欲抑先扬。扬是手段,抑才是目的。

或扬或抑都与作者对事物的感情有关,因此这种方法多数用来组合抒情色彩较浓的文章。运用时需要把握好作者感情发展变化的转换过程和分寸感。

2. 疏密法

写文章要主次分明,详略得当,疏密相间,浓淡相宜。疏与密,既是指文章内容的密度大小,也是指语言表达的笔墨浓淡。“疏”,即略写,简练地勾勒对象的概貌或神态,显得文气舒缓,行文疏朗;“密”即详写,精细地描摹对象的特征及内涵,显得文势急迫,行文绵密。要处理好详略疏密,可以从两个方面考虑:

一是根据文章主旨的需要来决定疏密，即与主旨关系密切的内容就需用较多笔墨、作精细描写；反之则应以较少的笔墨点到为止。《左传》中许多描写战争的文章就是成功的例子。比如在《曹刿论战》中，叙战前的谋划、准备，最详；叙战争结果，次之；叙战况，最略。仅有“齐师败绩”、“遂逐齐师”等寥寥数语。作者这样安排详略疏密，完全是服从表达主旨的需要：总结历史，告诫后人从战争的胜负中吸取经验教训。至于战争的具体过程，与主旨关系不大，一笔带过就行了。

二是根据作者的感受深浅和读者的熟悉程度来安排详略。也就是说，作者感受最深的地方和读者不太熟悉的内容就应当浓墨重彩，精雕细刻，反之，则应节约用字，力求语疏意密。如方纪的《挥手之间》，对毛主席赴重庆谈判的前后经过和背景交代甚少，用笔很疏朗(这是因为读者通过新闻广播可能早已得到这些信息)，而对毛主席在机场向欢送人群挥手告别的情景，却作了有如电影慢镜头一般的精细描绘：

主席也举起手来，举起他那顶灰色的盔式帽；但是举得很慢很慢，像是在举起一件十分沉重的东西。一点一点的，一点一点的，举起来，举起来；等到举过了头顶，忽然用力一挥，便停止在空中，不动了。

这个场面，是读者无缘看见的，又是作者感受最深的。领袖那种高瞻远瞩、气吞山河的气魄，同群众血浓于水的亲密关系，以及作者心中敬仰、感佩、忧虑交织的复杂情绪，都通过这一“点画微而意态足”的描写，得到形象而深刻的展露。

“疏可走马，密不透风”，就是说文章的结构布局要疏密有致，繁简相间，这样，文章才变化多姿，气脉流畅，给人以美感。

3. 张弛法

有张有弛，时起时伏，才能显示文章的活力。张与弛，在记叙性文体中，是指情节的紧张激烈与场面的轻松舒缓相交替。在写作中，作者有意将热闹场面与平静场面、紧张情节与轻松情节相交错：时而车水马龙，时而月明人静；时而金鼓齐鸣，时而浅唱低吟；时而剑拔弩张，时而举杯畅饮。比如《水浒传》写武松打虎后，紧接着写武松遇嫂。金圣叹评论说："上篇写武松遇虎，真乃山摇地撼，使人毛发倒卓。忽然接入此篇，写武松遇嫂，真又柳丝花朵，使人心魂荡漾也。"前面是张，后面是弛，显得错落有致，跌宕多姿。再如理由的《扬眉剑出鞘》写到几场紧张激烈、扣人心弦的击剑比赛之间，总会插上一段轻松事件的叙述，其张弛有度的结构布局也是用得很成功的。

张与弛，在论说性文体的结构中主要体现为论证过程的层层推进，环环相扣，以及推理与举证的交错进行。一段严肃的说理之后，插入一段风趣的叙述；一个生动的故事之后，提出一个引人深思的问题。论证材料的由远而近，论证层次的由浅入深，论证方式的正反结合，都会产生一张一弛的节奏感。钱钟书的《反对伊索寓言》就是范例。

抒情文体中的张与弛，主要体现为感情抒发的强与弱、浓与淡。真挚而强烈的感情抒发，同样可以掀起文章的高潮。但高潮的产生又必须以平静舒缓的描叙作为铺垫。黄河浪的《故乡的榕树》就是很好的例证。

4．断续法

文章的结构布局要一脉相承，紧扣主线一路写下去，显得前后连贯，文气流畅。但如果一味平铺直叙，难免一览无余，直露呆板。因此，有时作者在描写主要情节的过程中故意中止叙述，拾起另外的话头往下写，这就是断；经过一番峰回路转，然后又在文章的某个地方回到主线，接上原来的话题写下去，这就是续。前人把这种技法称为"横山断云法"。章回小说中常见到的"花开两朵，各表一

枝”,“欲知后事如何,且听下回分解”,故事讲到关键之处突然停下来,转个圈子之后再接起来讲,用的就是断续法。

一篇文章有断有续、时离时合,会给读者摇曳多姿的感觉。但“章法不难于续而难于断”(刘熙载《艺概》)。如以写日出为主线的文章,却插入一段写落日的文字,文章的主线必然有断;以写登山为题材的文章,却有意转叙一段坐车的情节,文章的主要情节也必然有断。一篇结构完整的文章,有断,必然有续。而“叙别事以间之,而后文势乃错综尽变”(《读三国志法》)。即可以造成文章节奏的曲折有致,跌宕生姿。

断续手法的合理运用,可以使现实与回忆、当前与过去交汇融合,互相映照,产生电影蒙太奇一般的艺术效果。断续法也是熔铸结构、压缩篇幅、加大文章容量的重要手段。以鲁光的《敬你一杯酒》为例,整篇文章是以庆功宴上女排队员们向主教练袁伟民敬酒这一场景为线索,通过敬酒时的回忆,把世界杯大赛中的种种激动人心的情景,以及大赛前的训练中最值得回味的细节,贯穿起来,带动起来。这样,大赛前后相当长一段时间的大量动人事迹,都浓缩到敬酒这一短暂的场景之中了。这就不仅使文章显得格外紧凑集中,而且也更加鲜明生动。

断续式结构,一般用于记叙文体。但在议论性文体尤其是杂文写作中,作者常常插进一段似乎与本题无关的题外话,亦称“闲笔”,这也是一种断续法。它或者讲点野史轶闻,以增强文章的生动性;或者讲述有关知识,以丰富文章的精神内涵。总之,闲笔不闲,既可充实正文内容,又能造成行文的波澜。

5. 婉曲法

文似看山不喜平。写文章应笔法婉转,曲尽其妙,避免平直呆板,见头知尾,一览无余。古人写诗作文有忌直贵曲的传统,讲究直中求变、直中求曲。许多名篇如《三国演义》中的“三顾茅庐”、“草船借箭”;《水浒传》中的“武松打虎”、“智取生辰纲”,都是一波

三折、无笔不曲的佳构。再如蒲松龄《促织》情节曲折离奇，气氛时张时弛。蟋蟀的失而复得，得而复失，儿子的生而复死，死而复生，主人公成名多次被逼进走投无路的绝境，却又几次意外地化险为夷、绝处逢生，可谓曲尽其妙的杰作。那么，文章怎样才能化直为曲呢？

（1）利用生活本身的曲折多变

世间万物无不处于变化发展之中，有其自身的曲折复杂性。如山有起伏高低，路有曲直平凹，人有美丑善恶，事有大小好坏，理有是非正误，情有喜怒哀乐……只要从生活实际出发，抓住矛盾的发展变化，把握事物的常态与变态，注意现象的必然与偶然，搞清事件的来龙去脉，然后灵活巧妙地谋篇布局，文章往往自成曲折，平添波澜。例如杨绛的《干校六记》、黄宗英的《大雁情》就是利用生活本身的异常状态和人物自身的曲折经历写成的好作品。

（2）掌握直中求曲的艺术手法

仅利用生活材料本身的曲折性是不够的，而在谋篇布局上善于随机应变、尺水兴波更为重要。在组织结构时，或先惊而后喜，或始疑而终信，或喜极而生悲，或预成而后败，都是尺水兴波之法。刘大櫆在《论文偶记》中指出："一集之中篇篇变，一篇之中段段变、一段之中句句变，神变、气变、境变、音节变、字句变。"有变才有曲。在谋篇布局时，如能掌握抑扬、张弛、断续、疏密、虚实、擒纵、悬念、巧合、奇正、突变等技法，对于形成文章的波澜起伏无疑是大有助益的。论说性文章同样如此。如能适应内容需要，巧妙地处理好分合、点面、正反、顺逆等关系，文章结构就会曲折多姿，令人耳目一新。

第四节 结构能力的培养

文章的结构安排，不单纯是一个写作技巧的问题，它实质上是作者认识和反映客观事物的思想方法问题，是作者思路的体现。所谓思路，就是思想的脉络和线索，是作者从构思到成文的写作全过程的思维轨迹。因此，要写好文章，除了掌握结构的原则、方法和技巧之外，还要认真锻炼自己的思路。

一、思路和结构的关系

思路是思维活动的路线，是没有表现出来的，它的活动范围是在头脑中，是内在的路。结构是文章形式的路线，是表现在文字上的，是外在的路。清人方东树说："章法形骸也，脉所以细束形骸也。章法在外可见，脉不可见"（《昭昧詹言》）。"章法"即结构，"脉"就是思路。可见，思路是结构的基础，是作者安排结构的内在依据；结构是思路的表现，是作者的思路在文章外部形态方面的具体体现。

思路是结构的前提，如果作者认识模糊、思路紊乱，那他写的文章，必然层次不清、逻辑混乱。结构是思路的结果，思路清晰，表达才可能清楚；思路严密，结构才可能严谨。

思路是文章结构的前提，但文章的结构原则在一定程度上制约着作者的思路。首先，作者的思路必须遵循结构的基本原则，服从表现主旨的需要，正确反映客观事物的内在联系和发展规律，而不是天马行空地胡思乱想。其次，各类文体均有其自身大体的形式规范，尤其是应用文体，其结构形式比较固定，必须按照约定俗成的结构模式来调整思路，理清思路。

二、理清思路的要求

运思被称为“驭文之首术，谋篇之大端”(《文心雕龙·神思》)。就是因为它对立定全文格局，搭好通篇框架具有十分重要的作用。因此，执笔行文前一定要理清思路，使之流畅通达，具有条理性、逻辑性。

1. 讲求事物顺序

任何事物或事理，总会具有各自发展变化的顺序和规律。例如时间分先后早晚，春夏秋冬；空间分上下左右，内外表里；人生则从小到大，从生到死；事件发展过程由发生、发展到高潮、结局。因此，在整理思路时，也要遵循事物发展的规律和顺序。或由内而外，或由表及里；或先因后果，或由果溯因；或先正面后反面，或先反面后正面；或从过去到现在，或由现在到过去，等等。这样，思路有条不紊，文章布局才会条理清楚，层次有序。

2. 搞好材料梳理

在运思过程中，许多与主旨有关的材料，常常会同时在作者的头脑中涌现出来。这些材料，有的与主旨有密切联系，有的只有间接联系。这就要求作者对这些材料进行鉴别和分析，根据材料的性质和特点进行分类和梳理。把相同的材料加以集中，勿使分散；把相近的材料加以辨析，勿使混淆；把虚假和陈旧的材料加以剔除，以免鱼目混珠；把主要的和典型的材料加以突出和强调，放在文章的关键部位。经过精心的鉴别和梳理，写起文章来才会做到材料各就其位，内容详略得当。

3. 注意逻辑关系

在认识事物、分析事理时，一定要注意事物之间的内在联系和发展规律，务求思维活动具有严密的逻辑性。比方说，前面的原因必然导致后面的结果，后面的结局必然起于前面的开端。列举的论据必然能推导出论点，中心论点必然能统帅各分论点，等等。如

果作者的思路缺乏逻辑性，行文必然会东拉西扯，拼凑罗列材料，文章的各个部分就会各不相干，甚至互相冲突，不能成为一个严密有序的有机整体。只有充分注意材料之间的逻辑关系，运笔行文才会丝丝入扣，句句在理。

4. 编制写作提纲

用文字形式把运思过程简明扼要、纲目分明地记录下来，便是文章的写作提纲。写作提纲是文章的蓝图。它既可以帮助作者组织材料，又可以使作者思考问题更严密、更周到，避免出现一面写一面想，十步九回头，吃力不讨好的现象。

提纲有粗细繁简之分，往往因人因文而异，没有定格。纲领式提纲比较粗略，只写出内容要点、层次划分。细目式提纲较详细，不仅要写出文章的内容要点，还要写明结构的具体内容，如怎样开头、结尾，如何过渡、照应等。记叙性文章不仅要列出事件的时间、地点及因果关系，还要列出人物的肖像、语言、性格特点和主要情节、场面等；论说性文章不仅要列出中心论点和分论点，还应列出具体的论据材料和论证方法等。

例文阅读

【例文一】

多维视角

王三堂

盲人的启示

盲人张成是我的朋友，今年 24 岁，是 14 岁时突然视网膜脱落失明的。失明后他自强不息，不仅学会了按摩技术为许多人解除病痛，而且还自费办了盲校，免费招收 60 多名盲人学生，建起了盲人按摩院，其毅力和境界是正常人难以企及的。

一次我问他，若给你三天的复明时间，你挑最想干的三件事是

什么？他说，就挑两件。第一看看母亲。当时他突然失明，母亲连急带哭，仅几天时间头发全白了，人也骤然衰老了。他很想看看妈妈现在的样子。第二想看看他即将开工建设的盲人按摩中专的地址和设计图纸。我笑问他，不想赶快找个对象看看长得什么样吗？他说，不，我现在不结婚。我要等到我的事业干大了，把我的盲人按摩事业办到全省、全国去的时候再考虑终身大事。他的回答令我感动、吃惊和震撼。他说，是厄运给了他毅力和境界。如果他不失明的话，他可能也和许多同龄人一样过着优裕但平庸的生活。他还说，人生的转折有时真的是在瞬间发生的。就拿当时的他来说，一秒钟前还和其他人一样生活，一秒钟后，他就永远地生活在了黑暗中。他说，人真的应该时时想想，如果你只有三天光明了你怎么办？如果你突然什么都听不见了，什么都不会说了又怎么办？如果你只有三天寿命了你干什么？如果你突然倒霉了，成穷光蛋了又去干什么？这些都不是不可能发生的，都应该有思想准备。他讲得深刻而令人警醒。若非经历了大劫大难的人是悟不出这些道理，讲不出这些话的。

人往往向往自己不具备的东西而忽视已有的一切，而待到已有的东西失去的时候，才知道它们原来是最可珍贵的。因此，人，不在于你现在拥有多少，而在于你把现有的一切利用了多少，利用到了什么程度，你用现有的一切为别人、为社会做了些什么。人，应该永远面对现实，应该勇敢地接受命运给你的一切。不管命运的洪流把你冲到哪里，都应把那里当做新的起点，而不应看做终点。这些，张成做到了，并且做得非常出色，而我们有时却做不到。

家的感觉

一般说起来，一个人离家越远，则家的概念越大；而离家越近，家的概念则越小。比如，你在村里说自己家时，指的就是你家的院落。但若出了村，别人问你家是哪里时，你会回答是“某某村的”，即村成了你家。同理，你出了乡，乡就成了家，出了县、出了省、出

了国，那么你籍属的国、省、县就成了你“家”的代指。现在还没有发现外星系的人类，若发现了的话，当他们问起我们，我们会回答：“我的家在地球。”也只有到了那个时候，“地球村”的说法才算是名副其实了。

在家里，或在离家近的时候，你把家说大了不行，但在离家远的时候，你把家说小了也不行。不信试想一下，若有同村的人问你是谁家的人时，你若说是河北人、中国人的话，肯定会被认为是神经病。而你若出了省、出了国的时候，别人问你是哪里人时，你若回答说某某家、某某村的，人家肯定会不知所云。

人人皆有家，家有大家、小家、新家、旧家、公家、私家之分。有的人有一个家，有的人有几个家，有的人则有无数个家。有的人以家为家，有的人以四海为家。一辈子不出小家的人，家只有院落那么大，一辈子不出村的人，家只有村那么大，你走多远，你的家就有多大，你走多少地方，你就有多少个家。而人的见识和素质是和家的大小、多少成正比的。

我到底什么样

清晨出门，碰到一个熟人说，哎，你怎么这段儿时间瘦了？我说没有没有。我到伙房去吃饭，大师傅说我，啊，你这段儿时间明显见胖了啊！我忙说不会不会。我吃罢饭去上班，某局局长来见我说，你穿衣服怎么也不讲究点呢？我说可以可以。过会儿又一科长见了我却说，我看领导中就数你跟 xxx 注意穿着了。我说哪里哪里。我身着夹克衫去开会，到了会场，办公室的一位同志说，你怎么成天穿夹克衫呢，穿西服多好？我说没有没有。下午我换了西装到企业去，厂长一见面即说，你成天穿西服，穿生活化点的衣服多轻松啊。我连忙说一样一样。晚上我去参加一个活动，即席讲了一段话。有一位领导告诉我说，这么庄重的活动领导的讲话最好有个稿，我说是是。活动结束，我和一个朋友见面，他说，你讲话尽量别照稿念，即席讲显得多有素质啊。我说对对。晚上回

到家，有人等着我，一见面他就说，大家都说你特平易近人，一点架子都没有。我瞪大眼睛问，是吗？因为我知道，好多人，甚至有些领导批评我，说我严肃有余，活泼不足。以上这些都是正面的话，背耳之言就更多了，甚至还有许多许多刺耳的话。

其实我听到的还远远不止这些，在同一个时间，有人说我"怎么这么有精神"，又有人说"你的气色不太好啊"，有人说我"你怎么也不下去啊"，又有人说"我看你成天往下跑"等等。一开始，我有些愕然、茫然，搞不清楚我到底是什么样。后来听多了，听惯了，也就释然、淡然、自然了。我就是我，没必要拿别人的话太在意，太当事。别人的话，有些是真心话，有些是奉迎话，有些是没话找话。你不重视别人的话不行，因为其中有值得注意的内容；但你要对别人的话都重视，既不可能，也无必要。一则因为有些人说得毫无价值，二则你将无所适从。

心存感谢

人生在世真是很短暂的。我大约算了一下，就算你有 80 岁的高龄，也就是 29200 天，70 万个小时，4200 万分钟，25 亿秒左右，时间如流水一般哗哗地疾驶而过，"逝者如斯夫！"在这么短的时间内，人重要的不在你出了多大的名，发了多大的财，做了多大的官，而在你每天、每分、每秒都活得充实、达观。而要达到这个层次，心存感谢是非常必要的。

比如说，这浩茫的大宇宙中，你能有幸诞生，你能顺利成长，你能由无数个偶然凑成必然从而有今天是多么不易啊，你能不感谢吗？比如说你的父母、妻子儿女、兄弟姐妹、老师、领导、朋友、同事等给了你那么多的关心、爱护、帮助，你能不感谢吗？再比如说大自然免费供应你那么多奇妙的空气、阳光、鲜花、树木、清风、明月，你能不感谢吗？再比如说，你走上街头，有车、有路、有灯、有光，有人给你提供吃的、穿的、喝的、用的，你得到了无所不在、无微不至的服务，你能不感谢吗？等等。还有，比如说，你自己拥有那么多，

你应该感谢;你自己想有而没有的东西在刺激你的欲望,引导你努力,应该感谢;你顺利了当然应该感谢命运;你遇到的挫折教会了你更多的道理,更应该感谢;你的朋友给你帮助你当然应该感谢,但你的敌人使你更加清醒,促使你警惕、强大,更应该感谢……

有一位母亲教育她6岁的女儿,每晚要回忆一天经历的人和事,并默默地感谢三个人、三件事。实在找不到了,就感谢小鸟、小猫,感谢花开雨落。这种教育方式真的很高明,能使小孩从小感受人生美好的一切,知道感恩惜福。这种心情是她一生的无价之宝。是的,客观事物,人类社会本身的发展是有规律的,有的是不以人的意志为转移的。你高兴他,他是这样,你不高兴他,他还是这样。在这样的情况下,你何不抱着欣赏的情趣去看待一切,抱着感谢的心情去对待一切呢?

春有百花秋有月,夏有凉风冬有雪,只要有个好心情,天天都是好时节,万物无不为我备,永远在心存感谢。

(《散文百家》2001年第4期)

阅读提示

散文随笔类文章一般都是以事情发生的先后经过,或以空间方位的转换为顺序,或以作者思想感情的发展变化来安排层次的。这篇生活随笔的结构方式很有特色,文章四个部分之间是并列关系。表面看来,"盲人的启示"、"家的感觉"、"我到底什么样"、"心存感谢"似乎互不相关,把它们联系在一起的就是作者观察社会生活、认识现实人生的"多维视角"。运用这种结构方式需要注意的是,文章的几个部分的材料不是随意罗列的,而是有其内在的逻辑联系的。

【例文二】

论文学的时代精神

阎延文

在创作和批评实践中,文学的时代精神是一个复杂歧义的概念。在有的文章中,它被理解为单纯的时代生活内容;而在另一些文章中则又指涉时代美学风格和语言的时代性变化。因此,在讨论文学时代精神这一命题时,我们有必要首先对时代精神进行一次概念上的廓清,以纠正现存理解中的偏差和迷误。

首先,文学的时代精神在内涵上不等同于描写现实生活的“时代内容”。时代精神虽由生活所负载,但并非时代生活本身。它是超越于表象物质世界之上的人类总体的精神追求和道德理想。而我国建国初期的一些理论文章也把展现时代精神诠解为“描写时代重大题材和现实生活内容”。就是在实践中将题材内容和精神内涵等价化了。在此影响下,一些作品在表现时代精神时,或简单选取时代的重大事件,以近似新闻报道的浅显方式匆促再现;或如“新写实”、“新状态”一般截取细碎繁冗的生活片断,不加任何价值判断地拼接组合,复制出“零度”情感下的时代“原生态”。当然,我们无意否认这些作品的艺术价值和生活魅力,但在缺乏对时代生活的理性审视,缺乏对社会人生哲学追问和历史评断的情况下,作品的精神大厦将何以支撑?

其次,时代精神也不同于以审美风尚为内容的时代美学风格。如唐初的“宫体”艳诗,虽极度满足了当时社会追求绮美圆润的审美需要,但却以声色犬马的淫靡内容,从本质上歪曲了初唐时期勃然向上的时代精神。而雪莱的《西风颂》虽以昂健激荡的诗风突破了 19 世纪初英国纤巧柔媚的审美情调,但却以自由欢畅的光明盛赞,成了时代精神的真正的歌者。

其三,时代精神也决不等于语言方式和文体结构的时代化。在一些理论中,文学被命名为“语言的自由运动”,“作家只需面对

自己的语言”。于是时代精神被抽象为话语方式,时代精神的转化也被置换为话语权力之间的传承与颠覆。毋庸置疑,语言作为人类交流思想的符号系统,具有一定的精神承载性,但宏观世界毕竟只是客观的文化符码,不可能具备对精神的创造性。因此,时下一些作品罗列时髦的京味语言,以调侃的反讽的语言机巧代替理性判断,并不能真正体现时代精神,而只能在作品最表象的语言——叙述层玩点花样翻新的游戏。

可以说,文学的时代精神既不是单纯的时代内容,也不是表层的时代风格和语言流动,而是切入时代历史哲学层次的深切叩问,是对时代发展走向和历史前景的高度哲理化概括。时代精神既是灌注文学的生命液汁,也是提升作品精神境界的有力手段。因此,拥抱时代,感知时代,就成为文学创作的生命。

(《文艺报》1996 年 9 月 26 日)

阅读提示

议论文一般是按照提出问题、分析问题、解决问题的步骤安排层次、展开论述的。议论文的结构方式常见的有“总分式”、“并列式”和“递进式”。本文是典型的“总分式”结构方式。第一部分即第一自然段从总的方面提出问题:即文学的时代精神是一个理解和使用有偏差和迷误的复杂歧义的概念,有必要进行廓清;第二部分即第二至第四自然段,分别从三个方面具体分析论证了人们对文学的时代精神的片面理解;第三部分即第五自然段得出最后结论:“文学的时代精神既不是单纯的时代内容,也不是表层的时代风格和语言流动,而是切入时代历史哲学层次的深切叩问,是对时代发展走向和历史前景的高度哲理化概括。”全文显得条理清晰、层次井然、逻辑性强。

【例文三】

花儿为什么这样红

贾祖璋

花朵的红色是热情的色彩，它强烈、奔放、激动，令人精神振奋。红紫烂漫的春天，多么活力充沛，生气蓬勃。“花儿为什么这样红？”是我们对它的赞叹和歌颂，同时也不妨对它作一科学的解释。

“花儿为什么这样红？”首先有它的物质基础。不论是红花还是红叶，它们的细胞液里都含有由葡萄糖变成的花青素。当它是酸性的时候，呈现红色，酸性愈强，颜色愈红。当它是碱性的时候，呈现蓝色，碱性较强，成为黑色，如墨菊、黑牡丹等就是。而当它是中性的时候，则是紫色。万紫千红，红蓝交辉，都是花青素在不同的酸性反应中所显示出来的。

还有“战地黄花分外香”的菊花，“金英翠萼带春寒”的迎春花，都呈黄色。菊科植物除了黄花以外，还多橙色的花。橙色与柑橘、南瓜等果实的颜色相似，而最典型的是胡萝卜，所以表现这种色彩的色素，就被称为胡萝卜素。

至于白花，那是因为细胞液里不含色素的缘故。有些白花，例如菊花，萎谢之前微染红色，表示它这时也含有少量的花青素了。变色的一个特殊例子是添色木芙蓉，早晨初开白色，中午淡红，下午深红，一日三变，愈开愈美丽。又如八仙花，初开白色微绿，经过几天，变成淡红，或带微蓝，它不像添色木芙蓉那样朝开暮落。至于一般的花，大都初开时浓艳，后渐淡褪。

“花儿为什么这样红？”还需要用物理学原理来解释。太阳光经过三棱镜或水滴的折射，会分成红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种颜色。这七种颜色的光波长短不同，红光波长，紫光波短。酸性的花青素会把红色的长光波反射出来，送到我们的眼帘，我们便感觉到是鲜艳的红花。同样，中性的花青素反射紫色的光波，碱性的花青

素反射蓝色的光波，胡萝卜素有不同的成分，便分别反射黄色光波或橙色光波。白花不含色素，但组织里面含有空气，会把光波全部反射出来。有的花瓣，表面有较多的细微而排列整齐的玻璃球似的突起，看起来好像丝绒，能够像金刚石那样强烈地反射光线，色彩就更为鲜艳，如某些月季花就是。

“花儿为什么这样红？”还有它生理上的需要。光波长短不同，所含热量也不同：红、橙、黄光波长，含热量多；蓝、紫光波短，含热量少。花的组织，尤其是花瓣，一般都比较柔嫩。在野生状态，红、橙、黄花都生长在阳光强烈的地方，反射了含热量多的长光波，不引起灼伤，有保护的作用。蓝花都生长在树林下、草丛间，反射短光波，吸收微弱的含热量多的长光波，对它的生理作用有利。白花也多阴性植物，有些夜间开放，反射了全部的光波，是另一种适应措施。自然界少有黑色的花，只有少数的花偶然有黑色的斑点，因为黑色吸收全部的光波，热量过多，容易受到伤害。

“花儿为什么这样红？”从进化的观点来考察，它有一个发展的过程。裸子植物的花是原始的形态，都带绿色，而花药和花粉则呈黄色。在光谱里面，与绿色邻接的，长波一端是黄、橙和红，短波一端是青、蓝和紫。我们可以说，花色以绿色为起点，向长波一端发展，由黄而橙，而红；向短波一端发展，是蓝色和紫色。其中以红色为最鲜艳，最耀眼。

“花儿为什么这样红？”从达尔文的自然选择学说来看，昆虫起到了重要的作用。亿万年前，裸子植物在地球上出现的时候，昆虫还不多。花色素淡，传粉授精，依靠风力，全部是风媒花。后来出现了被子植物，昆虫也繁生起来。被子植物的花有了花被，更分化为萼和花冠（花被和花冠通称花瓣）。花瓣不再是绿色，而是比较显眼的黄色、白色或其他颜色。形状也大了，有的生有蜜腺，分泌蜜汁，有的散发芳香，这就成为虫媒花。“蜂争粉蕊蝶分香”，昆虫给花完成传粉授精的作用。

昆虫采蜜传粉，有一特殊的习性，就是经常只采访同一种植物的花朵。这个习性有利于保证同一种植物间的异花传粉，繁殖后代。这样可以固定种的特征，包括花的颜色。我们可以设想，假如当初有一种植物，花色微红，由于其中红色比较显著的花朵，容易受到昆虫的注意，获得传粉的机会较多，经过无数代的选择，在悠长的岁月中，昆虫就给这种植物创造出统一、显著、鲜艳的红色花朵。昆虫参与自然选择的作用，造成各种不同的植物，也造成各种不同的花色。

“花儿为什么这样红？”最后要归于人工选择。自然选择进程缓慢，需要经过很长的时间才能显示它的作用。人工选择大大加快了它的进程，能够在较短的时间内取得显著成果。例如牡丹，由自然选择费了亿万年造成的野生原种，花是单瓣的，花色也只有粉红的一种。经过人工栽培，仅就北宋中叶(11 世纪)那一个时期来说吧，几十年工夫，就创造出多叶、千叶(重瓣)、楼子(花心突起)、并蒂等深红、肉红、紫红、墨紫、黄色、白色等几十个品种。再如大丽花，原产墨西哥，只有八个红色花瓣。自从美洲发现后，才开始人工栽培，现在已有上千种形状、颜色不同的品种。又如虞美人，经过培养，已有红、黄、橙、白各种颜色，却从来没有出现过蓝色。上一世纪末，美国的著名园艺育种家蒲班克，发现一株花瓣上好似有一层烟雾的虞美人，特意培养，到本世纪初，便育成了各种深浅不同的蓝色虞美人，为花卉园艺增添了新的品种。

阅读提示

说明类文体因说明对象不同在结构上就应有所不同。说明事物形态或构造的文章，一般按空间顺序安排层次。说明生产过程的文章，一般以其自身发展过程为顺序安排层次。说明事物特点和效用的文章，一般按事物的特点或效用的主次轻重安排层次。

本文对“花儿为什么这样红”的特点和原因进行说明，就是以其主次轻重来安排层次的。先介绍它的“物质基础”，再解释它的“物理学原理”，然后从它“生理上的需要”、“发展的过程”、“昆虫的作用”、“人工选择”等几个方面加以介绍和解说。而每个层次都以“花儿为什么这样红？”这个设问句开头，不仅照应了文章题目，紧扣了说明中心，而且使全文眉清目秀，结构严密。

写作训练

一、单项训练

1. 什么是结构？什么是思路？结构和思路的关系是怎样的？

2. 什么是段落和层次？二者的关系如何？

3. 为什么要重视文章的开头和结尾？开头和结尾主要有哪几种写法？

4. 什么是线索和脉络？它们的关系是怎样的？

5. 什么是“起、承、转、合”？你怎样理解“起、承、转、合”在文章结构中的作用？

6. 什么是“张弛法”和“断续法”？怎样造成文章的张弛与断续？

7. 王蒙的论文《论“费厄泼赖”应该实行》除引言外，五个部分的小标题是：

(一)论缓行不是不行和现在已经具备了实行的条件

(二)论处理人民内部矛盾要注意“费厄”

(三)论在学术问题上尤其需要“费厄”

(四)论对敌人也非绝对地无条件地不实行“费厄”

(五)论在“费厄”问题上不能搞僵化和“凡是”

试分析作者的思路和安排层次的方式，想一想，五个部分能不能互换位置？为什么？

8. 在一份调查材料中，作者把某乡干部存在的不正之风，概括成这样四个部分：

第一，搞生产相信群众——蹲办公室；

第二，看演出带领群众——坐在前头；

第三，逛歌厅深入群众——走在中间；

第四，赴宴会代表群众——吃喝成风。

作者这样划分层次，是否准确、科学？如不准确，毛病在哪里？请你重新加以归纳概括，并安排好结构顺序。

9. 下面这段文字《说话要说得有用处》语序混乱，请按其思想内容加以调整，分清段落层次，并改正标点符号。

“老师，多说话究竟有没有好处？”墨子回答说：“但是，鸡棚里的雄鸡，只在天亮前后啼两三次，大家知道鸡啼就要天亮，都很留意。”子禽问他的老师墨子。“话要是说得太多，还有什么好处？所以，说话要说得有用处。比如，池塘里的青蛙，整日整夜地叫着，弄得口干舌燥，却从来也没有人去注意它”。

10. 分析徐迟的报告文学《哥德巴赫猜想》或鲁光的《敬你一杯酒》的结构特点。理清作者的思想脉络，找出作品的结构线索，指出其层次组合方式，并为之拟出写作提纲。

11. 根据下面两个题目，用不同的方式各拟两个开头。

(1)秋雨　(2)学与思

12. 以《夏夜的星空》为题，构思说明文和抒情散文各一篇，按照两种不同文体的特点理清思路，写出构思的详细提纲。

13. 仔细阅读下文，把文章中的几组照应找出来，加以分类，并指出它们在本文中对表现主题、刻画人物、渲染气氛和展开情节的具体作用。

永远的蝴蝶

（台湾）陈启佑

那时候刚好下着雨，柏油路面湿冷冷的，还闪烁着青、黄、红色的灯火。我们就在骑楼下躲雨，看绿色的邮筒孤零零地站在街的对面。我白色的大口袋里有一封要寄给南部的母亲的信。

樱子说她可以撑伞过去帮我寄信。我默默点头，把信交给她。

“谁叫我们只带一把伞哪。”她微笑着说，一面撑起伞，准备过马路去帮我寄信。从她伞骨渗下的小雨点溅在我的眼镜玻璃上。

随着一声拔尖的刹车声，樱子的一生轻轻地飞了起来，缓缓地，飘落在湿冷的街面，好像一只夜晚的蝴蝶。

虽然是春天，好像已是秋深了。

她只是过马路去帮我寄信。这简单的动作却要叫我终身难忘了。我缓缓睁开眼，茫然站在骑楼下，眼里裹着滚烫的泪水。世上所有的车都停了下来，人潮涌向马路中央。没有人知道那躺在街面的，就是我的，蝴蝶。这时，她只离我五公尺，竟是那么遥远。更大的雨点溅在我的眼镜上，溅到我的生命里来。

为什么呢？只带一把雨伞？

然而我又看到樱子穿着白色的风衣，撑着伞，静静地过马路去了。她是要帮我寄信，那是一封寄给在南部的母亲的信。我茫然站在骑楼下，我又看到永远的樱子走到街心。其实雨下得并不大，却是一生一世中最大的一场雨。而那封信是这样写的，年轻的樱子知不知道呢？

妈：我打算在下个月和樱子结婚。

14.“卒章显志”是表现文章主题的一种方法，也是显示思路、安排层次的一种结构方式。下面这篇文章有意隐去了结尾，请你把隐去的结尾补写出来。

人和猴

洪水把一群人和一群猴逼到同一个山顶上。

三天三夜，人们没吃上一口东西，猴也一样。

第四天，人从水里捞起一个苹果。

男人把苹果让给女人，女人把苹果让给老人，老人最后把苹果让给了小孩。

另一个苹果的情形却不同，老猴把它从小猴手中夺了去。母猴又把它从老猴手里夺了去。最后，苹果落到了猴王手里。

猴说："人们真蠢，自己饿得要死，却把苹果让给别人。"

人说："……"

二、综合训练

1. 阅读下面这篇杂文，然后作文。

向日葵

马铁丁

室外有两株向日葵。其一根深，因此叶肥、实满，茎粗且直，直上九天；其一根浅，因此叶瘦、实瘪，茎细而曲，萎缩一旁。

有高瞻远瞩的愿望，首先要有眼睛向下的决心。根扎得深，才能看得远，一个方向向下，一个方向向上，看起来矛盾，其实正是相辅相成的。只有在群众中、在实际中、在生活中扎根得深的人，才能是真正的擎天之柱，经世之才！

徒有高瞻远瞩的愿望，而无眼睛向下的决心，那么一是高不上去，二是即使高上去也是悬空的。"墙上芦苇，头重脚轻根底浅；山间竹笋，嘴尖皮厚腹中空"。既高且空，一阵狂风，就可以连根拔起。

根扎得深，才有鲜艳的花朵，才有饱满的果实，才经受得起风浪。观乎向日葵，信矣！

这是一篇用对比式结构方式写成的杂文。语言精炼，寓意深远，形象说理，结构谨严。模仿此文写法，以《浪花》为题，写一篇议论散文。

2. 阅读下面这个材料，然后把它改写为一篇小小说。要求开

头富于悬念，中段波澜起伏，结尾出人意料。

当今“女东郭”

一天下午，在上海县莘庄镇，一窃贼很有礼貌地敲响了某室房门。门开后，窃贼窥见房内除一B小姐外并无任何人，猛地闯进屋内反手将门关住，亮出匕首对准B小姐：“喊就捅了你！把钱统统找出来给我，快！”

B小姐灵机一动，她趁歹徒贼眼东张西望时，突然举起抽屉砸向歹徒，并夺过匕首。混战中歹徒手臂被划伤，人被绊倒在地。B小姐手握利刃，占了绝对优势。歹徒见事不妙，不得不哭丧着脸磕头求饶，请求B小姐“放一马”，以便他“改邪归正”。一副可怜相弄得B小姐心肠软了下来，生出恻隐之心，便同意放他一条生路。歹徒千恩万谢后说：“我这样走出去，如果你一喊我还是会被捉住。”B小姐答应不喊。歹徒提议“要么我把你绑在椅子上，这样我走就没有事了。”B小姐同意了，就找来绳子让他将自己捆在椅子上，又用毛巾塞住了嘴。

到了这一步，B小姐成了砧板上的肉，惟有任人宰割的份了。歹徒是绝不会信奉“滴水之恩当涌泉相报”之类的仁义观点的。B小姐眼睁睁看着他将搜出的1000多元现金装进腰包，“嘿嘿”一笑扬长而去。

3. 以《我的朋友》为题，用“抑扬”和“断续”相结合的结构方法写一篇记叙散文。要求感情真挚，结构严谨，有明晰的线索。

4. 参观附近的一处风景名胜，请按照为“假想读者”安排观赏路线，介绍重要景点，抒发内心感受的要求写一篇游记。可以以游踪为线索，用时间顺序和空间顺序相结合的方式安排层次，谋篇布局应力求合情合理，完整有序。

写作，是一种语言的艺术。“文学的第一要素是语言”，这是高尔基的一句名言，道出了语言在文学中的重要性；其实，其他文体的写作，又何尝能离开语言这一载体？简洁明快的新闻报道，严谨周密的决策报告，言出必行的规章条例，这一切的一切，都是由语言这一媒介所承载、所规范，可以说没有语言也就没有写作。正是在这一意义上，语言被认为是一切事实和思想的外衣。千百年来，人们通过写作实践得以成形的作品，无论是卷帙浩繁的皇皇巨著，还是玲珑小巧的精美诗篇，无不是在语言上见功夫的。而古今中外的名家名篇，恰恰由于它们在语言上堪称瑰宝才列入经典，成为人类精神家园的重要组成部分。

第六章　写作语言的驾驭

第一节　写作语言概述

一、写作语言的界定

写作语言即写作所运用的话语系统，主要指文字符号系统。写作总有它的阅读对象，因此话语系统必须符合社会的接受方式，

与读者的理解模式沟通，具有社会性；但写作者的风格各呈异彩，话语系统又是作者独特才情的展示，从而构成了一个作者特殊的话语方式，极具个性色彩，代表着作者特定的精神生活方式。

（一）写作语言是种书面语言

写作，作为一个动态的思维活动过程，其语言的书面性质可以从互为联系的两个方面来看：其一，写作活动物化之前的思维过程始终离不开语言，但由于这种语言思维最终要以书面形式表现出来，写作者其实始终是以具有书面性质的“写作语言”在思维；其二，也是最易理解的，写作活动的最终完成是以物化产品（文章、作品、书籍和其他经过写作过程的文字资料等）出现，而物化产品的语言当然就是书面语言。谈到写作语言的书面性质时，自然不能忽略“口头文学”创作和即兴演讲之类的“口语化”。但必须注意的是，我们通常所说的写作最终必须有“写”的物化形式，“口头文学”之类的特殊写作就不具有普遍性。更重要的是，当“口头文学”被记载下来后，其口语也就转换成了书面语言。总的来说，写作语言指书面语言是具有普遍意义的判断。

例如《红楼梦》的一个片段：

……贾琏遂问别后家中的诸事，又谢凤姐的操持劳碌。凤姐道：“我哪里照管得这些事！见识又浅，口角又笨，心肠又直率，人家给个棒槌，我就认作‘针’。脸又软，搁不住人给两句好话，心里就慈悲了。况且又没经历过大事，胆子又小，太太略有些不自在，就吓的我连觉都睡不着了。我苦辞了几回，太太又不容辞，倒反说我图受用，不肯学习了。殊不知我是捻着一把汗儿呢。一句话也不敢多说，一步也不敢多走。你是知道的，咱们家所有的这些管家奶奶们，哪一个是好缠的？错一点儿他们就笑话打趣，偏一点儿他们就指桑骂槐的抱怨。‘坐山观虎斗’，‘借剑杀人’，‘引风吹火’，

‘站干岸儿’,‘推倒油瓶不扶’,都是全挂子的武艺。况且我年纪轻,头等不压众,怨不得不把我放在眼里。更笑那府里忽然蓉儿媳妇死了,珍大哥又再三再四的在太太跟前跪着讨情,只要请我帮他几日;我是再三推辞,太太断不依,只得从命。依旧被我闹了个马仰人翻,更不成个体统,至今珍大哥还抱怨后悔呢。你这一来了,明儿你见了他,好歹描补描补,就说我年纪小,原没见过世面,谁叫大爷错委他的。”

这段话颇能体现凤姐口齿伶俐,善于言辞的特点,虽然都是些家常的小事,但表达得条理分明,思路缜密。实际上,即使凤姐这样牙尖嘴利的人,在日常口语表达中都不可能达到这样的严密、简练,而书面语言却能有这种效果,这显然是两者之间的很大不同。

此外还须注意的是,从写作的物化产品来说,除语言表达(由语言和标点符号所组成)外,往往还包括非语言的材料如图片、图画和表格等。有人认为这些也是“写作语言”,这要辩证分析。文章或作品中的图片、图画和表格等虽也是写作产品的内容构成,但它们还是不能和书面语言这种特殊的符号相混淆,应属于非语言性质的表达符号。

(二)写作语言的社会性

语言是人类社会所特有的思维方式和文化产物。其主要功能是为了人类社会成员之间的交流和沟通,如交流思想、传达信息、沟通感情、记录事情、互通情报等等。

语言是社会成员之间的一种约定俗成的产物。不约定俗成就无法交流。这种社会认同性是语言最根本的特征。因此语言不但具有鲜明的民族文化特征和突出的社会群体性,而且必然需要共同遵守的规范化。从这种意义说,语言的社会性也就是语言符号与语言使用的规范性。但也必须看到语言的社会规范化,并不等

于不能变通和灵活使用。

瑞士杰出的语言学家索绪尔在其著名的语言学著作《普通语言教程》中，曾对“语言”和“言语”作了的区分（这一区分被视为语言学的划时代贡献），认为语言是语言集团的言语总模式，言语则是某种情况下的个人说话活动。法国当代著名的结构主义理论家和符号学家罗兰·巴特在解释索绪尔的观点时，对“语言”与“言语”的关系曾作了辩证分析。巴特指出，语言与言语的关系是互相包含，即“没有不带言语的语言，也没有不在语言之外的言语工具”。语言的特征在于它“既是一种社会习惯，又是一种意义系统”，“它基本上是一种集体的契约，假如一个人想要表达的话，他就必须遵守它的全部规则”；而“言语”，则“根本上是一种选择性的和现实化的个人规则”，“是讲话主体可以用来表现他个人思想的语言代码的结合”，包括“语音、规则用法和符号的偶然性结合”。照巴特的解释，所谓言语，说到底就是对语言规则的个性化的现实运用。①

语言与言语的这种关系，不仅体现在社会生活的日常语言中，也充分体现在写作语言的运用上。这可以从三个方面来看：

首先，所谓写作语言并不是对社会日常语言的另起炉灶，而是从社会日常语言中提炼出来的一种语言符号系统。换言之，社会日常语言是写作语言的母体和根基，因此写作语言同样必须遵守语言的所有社会规范性，写作语言同样是一种约定俗成的语言符号系统。比如汉语说“我吃饭”，这种典型的主谓宾语法结构，汉语写作者就必须遵守。包括语言运用的很多已被公认并已被共同遵守的社会习惯用法，写作语言也必须遵守，否则就无法交流。就像老舍曾说过的，语言的创造并不是另造一套话，烧饼就叫烧饼，不

① 罗兰巴特：《符号学美学》，董学文等译，辽宁人民出版社 1987 年版，第 6～10 页。

能叫“饼烧”。

其次，写作语言作为从社会日常语言中发展和提炼出来的一种书面化的语言，其社会规范化不但不能削弱，反倒应该更为突出和更为严格。在社会日常语言中，还存在不少难以统一规范的语言现象，比如各地的方言运用和语言习惯用法等等。但写作语言不同，其书面化的正式性和交流的普遍性（最终物化成果是文章和作品）使它必须要求规范化。即使是语言最生动活泼的文学作品，也必须尽量遵守语言的基本规范。托尔斯泰就曾这样说过：“如果我是沙皇，我就会发布一道命令：如果作家不能解释他自己写出来的那些话的意义，那就剥夺他写作的权利，并罚处一百大板。”[①]的确，如果文学作品为了“标新立异”而尽用些生造的或晦涩的语言，这只能导致读者的抗拒。其实有些文学作品过多使用方言也并不妥当。

再次，我们固然特别强调语言的规范化，但又反对语言运用的僵化与机械。如果写作语言完全是规规矩矩的一套，那也肯定太缺乏生气和灵动。既要规范又不能僵化，这确实是个需要认真处理的分寸把握问题。如果说“言语”的个性化不是另起炉灶搞一套语言规则，那么可以这样说：在遵守语言和语言符号结构的社会性和规范化的前提下，不同写作者又可以根据具体情况而有自己的灵活运用，也就是说可以有自己的“言语”风格。特别是在文学创作中，不同作家的“言语”往往表现出多种风格。运用得好，不仅是对语言规范的灵活运用，而且往往还能丰富语言的宝库。

（三）写作语言的历史性与时代特征

无论是社会日常语言还是某些专门术语，都是人类社会漫长岁月的历史积淀和不断丰富的产物。换言之，语言具有显著的历

① 张耀辉编：《文学名言录》，湖南人民出版社1985年版，第284页。

史性。写作语言的形成同样如此。比如现代写作语言就不可能凭空产生,而是从传统写作语言中变化革新而来。现代汉语写作与中国现代白话文的语言特征,就是从古代汉语写作和古代文言文中演变而来。直到现在,古代汉语中的大量成语和习惯用语还被我们所使用,不少古代经典作品还被我们推崇和欣赏。

写作语言的历史性及其历史演变,又说明写作语言具有鲜明的时代特征。不同历史时代,写作语言就有不同的时代风格。比如明清白话小说和宋代话本小说相比,语言的时代风格就发生了很大变化,语言表达不仅更加“白话化”,而且更为丰富多彩。又如“五四”时期的“白话文运动”中,文学革命派大力提倡白话文而坚决反对文言文,就不但使文学创作的语言发生了革命性变化,而且也改变了整个社会的写作语言。胡适在《文学改良刍议》中曾提出了文学改良的“八事”,即:须言之有物,不模仿古人;须讲求文法,不作无病之呻吟;务去烂调套语;不用典,不对仗,不避俗字俗语。这些提倡或许有矫枉过正的地方,但确实具有特别重要的社会意义。虽然“五四”时期仍然存在很多文白杂用的过渡时期的语言现象(鲁迅小说中也经常化用文言),但整个写作语言则发生了划时代的变革。其实,写作语言的时代特征在当代中国的写作活动中也可以明显见出。比如“文革”时期,很多“大批判文章”就形成了一种非常僵化的语言模式,而且波及甚广,出现了一种几乎可以称为是“文革八股文”的写作现象。而到了改革开放的新时期,“文革八股文”再没有市场,整个社会的写作语言(甚至包括日常语言)都发生了新的变化。如此等等,都说明写作语言具有毋庸置疑的鲜明的时代特征。

(四)写作语言的语体风格

谈写作语言,必须注意到文体问题。因为写作中包含各种门类和各样文体的写作,其语言的运用与要求简直可以说是千差万

别。且慢说文学创作中不同文体有不同的语言要求，实用文写作中的不同文体同样存在语言要求的差异。所以，运用语言写作时要适应语体的要求。所谓语体，是人们为了适应不同的交际需要而形成的语文体式，可大致分为口头语体和书面语体两大类。写作使用的是书面语体。书面语体又可分为文艺语体和实用语体。不同的语体要求不一。这点，我们在后面将专门讲述。

综上所述，我们可以这样界定写作语言：

写作语言是一种具有民族性、社会性、历史性和时代特征的专门的书面语言，它不仅和文体有密切关系，而且可以有多种形式与多样风格。

二、写作语言的功能

（一）思维的家园

关于人类的思维本质及特征，哲学家和科学家们早已有深入的研究。《辞海》的解释是：思维"是人脑对客观事物间接的和概括的反映，包括逻辑思维和形象思维，通常指逻辑思维。它是在社会实践的基础上进行的。思维的工具是语言。人借助语言把丰富的感性材料加以分析和综合，由此及彼，由表及里，去粗取精，去伪存真，从而揭示不能直接感知到的事物的本质和规律。思维是反映客观世界的能动过程。"[①]这基本概括了思维的内涵。思维作为一种从感性到理性的认识活动和心理活动，确实非常复杂。从认识论说，思维有逻辑思维、抽象思维和形象思维；从心理学说，思维有更多方式，如经验思维、直觉思维、分析思维、收敛思维和发散思维等。

但不管思维活动和思维形式是如何的丰富复杂，思维必须依

① 《辞海》缩印本，上海辞书出版社 1980 年版，第 1676 页。

靠语言来展开则是毋庸置疑的事实。语言与思维的密切关系，在人类早期的思维活动中就已有明显表现。法国社会学家和文化学家列维·布留尔在《原始思维》中，认为："我认为，所有社会集体的思维的本质特征应当在它的成员们所操的语言中得到某种程度的反映"，人类社会从原始时期的"原逻辑思维"发展到"逻辑思维"时代，恰恰是与语言一起演变的。布留尔还谈到了"手语概念"，甚至认为"用手说话，这在某种程度上就是用手思维"。[①] 德国著名哲学家、符号学家卡西尔在谈到语言时，也强调了类似看法。他认为："神话和语言二者都是基于人类的一种很早很普遍的经验，一种关于社会性的自然而非物理性的自然的经验。"又说："不管在哪里，只要我们发现了人，我们也就发现他具有言语的能力并且受着神话创作功能的影响。"[②]

人类的思维靠语言概念来进行，不仅是人类原始时期就存在的思维特征，而且也是人类有别于其他动物的根本标志。其实，俄国著名生物学家巴甫洛夫对人类所特有的"第二信号系统"即"词"的信号系统的发现便是以大量的科学实验证明了人类思维与语言的密切关系。巴甫洛夫的杰出研究告诉我们：正是由于"词"这种特殊信号系统的出现和不断丰富，正是由于"语言的强化"，人的思维与一般动物的思维才有了质的区别，而且人的思维能力才有了飞跃性的发展。

如果说人类的所有思维活动都离不开语言，那么对于作为一种语言艺术的写作活动来说，语言与思维的关系当然更值得注意。从语言与思维的一般关系看，姑且不论语言是否只是思维的工具，我们可以肯定的是，在所有写作活动中，语言其实不仅是思维的工具，同时也是思维的家园。对于必须借助语言来实现的写作来说，

---

① 《原始思维》，丁由译，商务印书馆 1981 年版，第 131～168 页。

② 卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社 1985 年版，第 140、141 页。

语言作为思维的家园，主要表现在：从写作最终必须以语言来实现的特征讲，写作思维不仅如一般思维那样要依靠语言来进行，而且还特别看重语言的功能与意义。当我们必须承认写作活动是一个动态的变化的思维过程时，就不难发现，某种写作活动的思维过程不仅要依靠相应的“写作语言”来进行（如诗歌创作的思维要以“诗歌语言”来进行，公文写作的思维也必须依靠“公文语言”来进行），而且这种相应的“写作语言”事实上已经成为写作思维的实质内涵了。

（二）文章的载体

写作活动的最后物化成果必须以语言方式出现。如果说仅从写作语言与写作思维的密切关系看，说写作语言是写作思维的家园已经可以成立，那么从写作成果必然要以语言物化形式来看，即从语言必然是文章的载体来看，就更能说明写作语言是写作思维的家园。

对于文章和作品来说，形式与内容是不可分割的。如果说文章必然要以语言形式出现，没有形式就没有内容的话，那么写作语言既是文章的一种形式表现，同时也是文章内容的一种本体性存在。高尔基有句我们都很熟悉的名言：“文学的第一个要素是语言。语言是文学的主要工具，它和各种事实、生活现象一起，构成了文学的材料。”[1]美国著名文学理论家韦勒克也曾指出：“语言是文学的材料，就像石头和铜是雕刻的材料，颜色是绘画的材料或声音是音乐的材料一样。但是，我们还必须认识到，语言不像石头一样仅仅是惰性的东西，而是人的创造物，故带有某一种语种的文化传统。”[2]但是，语言的重要性其实不仅仅在于文学作品，对于必须

---

① 《高尔基文学论文选》，人民文学出版社 1958 年版，第 294 页。

② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，中译本，三联书店 1984 年版，第 10 页。

靠语言来表达的所有书面文章来说，第一要素都是语言。只不过，文学作品的语言是将普通的语言符号转换成艺术符号，而一般文章的语言则是将普通语言转换成相应的"写作语言"。

语言作为文章的载体的证明，还表现在写作语言的表达如何，会直接影响到文章的表现与变化。刘勰在《文心雕龙·章句》中曾云："夫设情有宅，置言有位；宅情曰章，位言曰句。故章者，明也；句者，局也。夫人之立言，因字而生句，积句而成章，积章而成篇。篇之彪炳，章无疵也；章之明靡，句无玷也；句之清英，字不妄也。"这就非常清楚地说明了语言不仅是文章的载体，而且语言的表达如何，直接就影响到文章的质量。古人有所谓"情者文之经，理者文之纬"，但无论情者理者，都离不开写作语言的具体表现。

从写作思维活动必须依靠写作语言，而文章内容必须靠语言来表达来说，语言其实并不仅是写作思维的"物质外壳"和文章的形式因素，而就是思维的家园和文章的载体。

写作语言是社会信息的主要载体，但它不同于一般的社会用语，它比一般的口语表达要更集中更凝练。如果说口头语言锻炼了人的思维的应变能力和适应社会的灵活性，那么书面语言则可以培养人的思维的凝神观照习惯和独立思考的习惯。在写作中能将语言运用自如的人，不仅靠写作成品证明了自身的素质和才华，而且也获得了作为知识人和自我实现的人的资格。语言的贫乏，预示着思想的枯萎；语言的丰硕，显示了思想的丰富。语言的活力总是和思想的生命力联结在一起的。写作的实现需要语言，思想的实现同样需要语言。写作中的语言是作者的文化内涵、人格魅力、气质修养的真实写照。海德格尔说过："语言是人类存在的家园。"人作为社会的一分子，作为"宇宙的精华，万物的灵长"，他要将生存的空间建设成充满诗意的居所，要守护自己的精神家园，首先就要回到语言上去。语言是建立社会秩序的基础，同样也是写作活动得以实现的基础。应用文中的法律条文，需要语言来确立

原则，总结报告需要语言来评价得失，更不用说作为“语言艺术”的文学作品了。语言是一切社会行为和审美活动有序推进的前提，它是人类生存和发展的“根”。

三、写作语言的要求

虽然，不同的文章对语言的要求各不相同，但文章的准确、简洁、生动是写作语言的最基本要求。与之相应，严复于 1898 年在翻译《天演论》时提出了翻译的三个原则：“信、雅、达”(《译天演论例言》)。这虽然是从翻译的角度对语言提要求，但移植到写作语言上来，也非常贴切。

“信、雅、达”中，以“达”为核心，展示了写作语言的三个基本要求。“信”是基础，语言首先要和事实统一，两者不能割裂，这关系到语言价值观的问题；“达”是目的，语言的终极指向是传情达意，以“达”为宗旨，这关系到语言质量观的问题；“雅”是手段，语言要精致，不能粗制滥造，要有精品意识，这关系到语言的效果、语言的美学观问题。三者互相配合，为“达”服务。

(一)求“信”——修辞立诚

“信”就是“真”，指的是语言要忠实于生活的真实、科学的真实和心灵的真实。语言的失实是写作中最不可原谅的。“睁着眼睛说瞎话”，只能证明作者的无知。全国语文教学法研究会会长、中学语文教学法专家朱绍禹先生在《中学语文教育概说》中指出：当前“不诚实的作文，几乎到处可见……有的学生提起笔来就想编造，写假话成了习惯，连写《我的母亲》这样的文章，也要编造一点什么夹到里面”。学生在作文过程中，缺乏自己真实的思想，常常把人云亦云的陈词滥调和大而无当的思想图式带入到文章中，生

搬硬套，缺乏自己的真知灼见。套话、假话写得顺手，熟练，绝无错误，但也绝无价值。文章的社会价值在于能向人们提供认识成果和行动指南，只有内容真实的文章才具有这种价值。语言、内容失真，只会导致人们认识的错误，有时会留下难以消除的后遗症。"大跃进"时期"放卫星"式的假新闻，引起过严重的后果，成了千古笑柄。现在一些单位作假账、虚报产值、欺上瞒下，造成极为恶劣的社会影响，成了一大社会问题。所以语言要真，要尊重生活，尊重科学，尊重作者自身的人格。

语言要做到"真"，主要方法有：

1. 分清"真"的类型与层次

真实性有生活真实、科学真实与艺术真实之分。写作的真实由于其文体的不同而要求有所不同，一般的文章语言要符合生活的真实，应用文的语言要符合科学的真实，文学语言要符合艺术的真实。人们借助一般的感觉就可以判断生活的真实性。写作语言如果在生活层面上犯了常识性错误，将会影响整篇文章的质量。有位同学在习作中出现了这样的句子："仰望夜空，月亮很大，星星很多……"根据生活中的常识我们知道，在月圆之夜，由于月光的辉映，很难看到天空中大量的星星。两千多年前的曹操就知道"月明星稀"(《短歌行》)的生活常识，作为一个现代人居然犯了如此常识性的错误，确实不应该。科学的真实指实验结论的精确、数据的确凿、理论具有自洽性，即具有理性的真实。

2. 要有社会责任感

"修辞立其诚"，这是历来文论十分强调的写作原则。清代文论家刘熙载说："诗有借色而无真色，虽藻缋实死灰耳。"[1]法国大

---

① 刘熙载：《艺概 · 诗概》，上海古籍出版社 1978 年版，第 65 页。

作家巴尔扎克说:“获得全世界闻名的不朽的成功的秘诀在于真实。”[①]写作只有具有真实的品格,才能使读者产生信任感和认同感,读者才能为之所吸引所感动,从而获得思想上的教益和精神上的享受。在实用性的写作中,主要是严格要求材料真实、准确。在文学写作中,要求体现艺术的真实。以虚构为手段的小说、戏剧等,在塑造典型的艺术形象时,要以现实生活为基础,来反映社会与历史的本质与时代特征;以抒情为主的诗歌、散文写作,则要求情感真实。语言真不真,说到底是作者的写作良知在起作用。在社会上大谈诚信的今天,每一位作者更应该抱着对社会负责的精神,不说假话,不说空话,“把心交给读者”。

(二)求“达”——行云流水

“达”就是“通”,指的是语言要流畅,使思想和感情毫无滞碍地流泻出来。以前说到“达”,总是把它和“通顺”划等号,诚然“通顺”是“达”的基本含义,但语句通顺,没有把意思全部说出来,也不可能达到表达的完美境界;“达”还应该指表意的充分和完整。

假使表达的意思很肤浅,光通顺是没有用的。如果从读者接受的角度说,还指在理解上的畅通无阻。可以这么说,“达”是三原则的核心,而充分地表情达意又是“达”的核心。

“达”的主要方法是:

1. 理清文章的脉络,不能含糊其辞

《论语》所强调的“辞达而已矣”,指的就是语言要把意思说到位,意思说清楚了,语言的任务也就完成了。在当时的人看来,使用语言是一种极其严肃庄严的事情,后来的诗歌理论家们针对“言外之意”、“言有尽而意无穷”等现象,得出了语言含蕴复杂的结论,

---

① 《外国文学参考资料19世纪～20世纪部分》,高等教育出版社1985年版,第557页。

也承认模糊语言、“空灵”境界的存在，但他们坚信一条：不管语言的意蕴多么丰富，多么有张力，它的思维导向、基本思路总是清晰的，即便诗歌语言追求“羚羊挂角，无迹可寻”(严羽《沧浪诗话·诗辩》)的美学空间，也仍然以“不隔”(王国维《人间词话》)为上品。“不隔”就是写物抒情清新自然、流利畅达，没有晦涩之感。以今天的眼光来看，同样是要提倡语言和意义的统一，语言的主要价值就在于尽情达意。我们反对游离意义去玩弄文字把戏和语言游戏。叶圣陶说得好：“要是我的语言杂乱无章，人家决不会承认我的思想有条有理，因为语言杂乱无章正就是思想杂乱无章。”[①] 的确如此，“达”在语言表达上表现为思想的畅通无阻，这不仅是语言能力问题，也是语言习惯问题。

2. 做到理相通、情相融，合情合理

要做到准确、真切地反映写作目的，思想不受阻碍，就要经常揣摩语言、锤炼语言，培养起敏锐的语感，增强对语言的感知力，这样，运用语言时就能做到精益求精，充分表现思想；反之，遣词造句马马虎虎，局部的语言漏洞将会影响整体上的表达效果，破坏情、理的合理性。如某化妆品的广告语是：

如果你的皮肤白皙娇嫩，得上帝偏爱，那自然以真面目示人，然而由于岁月流逝，或生活中的种种变迁，皮肤变得粗糙、黝黑，那自然是苦恼的，某某(注：化妆品)能帮助你解决难题。

广告的本意是这种化妆品能使不尽如意的皮肤得到改善，变得白皙娇嫩，让消费者在一定程度上恢复青春的容颜。但话语一出，首先就伤害了一部分消费者，即得不到上帝偏爱的，她们不想

---

① 叶圣陶：《语言和语言教育》，见《叶圣陶语文教育论集》，教育科学出版社 1986 年版，第 638 页。

以“真面目”示人，于是只能转而求助于这种化妆品。其次把“黝黑”也当成了不健康的肤色，这显然是个误解。这样的广告词非但不能吸引消费者，引发购买欲望，反而会引起消费者的反感。广告是商业文化的反映，情理不通、词不达意的广告语，很难提高产品本身的品位。

3．要通俗易懂，不能艰深晦涩

我国是个具有悠久文化传统的国度，古人曾创造出大量的语言词汇。这些语言词汇，除少量的还留在今天的语言之中外，绝大多数已经不再用了，有人为了夸耀示奇的目的，故意选用一些冷僻艰深的词语，让人半懂不懂。比如颐和园大门外有一牌坊，上书两个大字：“罨秀”。“罨”本来是种捕鱼和捕鸟的网，后来引申指覆盖、笼罩的意思。所谓“罨秀”，就是笼罩着秀色的意思，可又有几个人能明白。试想，假如今天的文章中出现类似的语言，文章怎能不诘屈聱牙。有的人喜欢在写作时“卖才”，把语言编织得奇幻莫测、晦涩难懂，以此来显示自己的“博学”。真所谓“你不说我还明白，你越说我越糊涂了”，这是对读者的不尊重，反过来，读者最终也将遗弃他的作品。有些学生不明所以，把后现代的“语言游戏”、“语言实验”的作品奉为经典，刻意模仿他们的文风，造成“都不知道怎么说话了”的“失语症”。我们知道大师们的语言往往浅白如话，却感人至深，显得异常亲切，而这种“白”恰恰显示了语言的功力。厚积薄发，才能举重若轻。当代著名的科学家华罗庚、竺可桢等都写过不少通俗易懂的文章，把一种艰深的学术思想，深入浅出地表述出来，使广大青少年读者获得了有关数学、气象学方面的知识。这些文章的影响不亚于他们所写的专业学术论文。所以，文章应该尽量用大家都懂得的常用语。老舍就说过：“文字本没有什么头等二等的区别，全看我们如何调遣它们。”“用的得当，极俗的词语也会有珠光宝气。”

（三）求“雅”——文质彬彬

“雅”就是“美”，指的是语言要简洁精致，清新自然，给人以美的享受。语言美不美关系到作品美不美，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出语言有“文野”之分，“文”就是凝练、典雅、生动、丰富、有文采，“野”是芜杂、粗糙、呆板、贫乏、不规范。哪一种可以永恒，哪一种只能速朽，不言而喻。

“雅”的主要方法是：

1. 广采博取，揣摩经典

生活是语言取之不尽的宝藏，名家名篇更是经过岁月的淘洗沉淀下来的语言金子，为我们提供了不可多得的语言宝库。推敲经典文本的遣词造句，对提高我们的语言修养有很大的帮助。在老舍的《四世同堂》中，可以发现不少描写“笑”的动作，但在作家笔下，却姿态各异。特别是其中的一些动词的运用，经过锤炼，显得十分准确、生动，很好地反映出了在“笑”这一动作背后的不同人物的心情、性格。

老舍是一位语言大师，多看他的作品，多学他的语言表述，无疑会丰富我们的语言表述力。写作理论有句老话，叫做“取法乎上，得乎其中”，我们多向名家学习，语言表达的水平就会提高得快一点。

2. 返璞归真，追求自然

语言要“雅”，不是简单地堆砌词藻、刻意雕琢和矫揉造作，而是要“平中见奇”，“俗中见新”，“朴素中见真情”，从最常见、最普通的词语中见出特有的韵味。如汪曾祺的一些小说，在语言上采用的是极为自然的口语形态，纯朴得没有一点雕饰，在语气语调上是一种中国当代小说读者久违了的“老庄情调”，有意识地呈现出江南河湖水泊自然乡野的语言形态，是一种纯天然、毫无雕琢的语言，但显得平而不淡，俗而不庸，野而不蛮，浪而不淫，情而不滥，美

而不浮，在语言风格上主要继承了中国传统的笔记小说特点，表现出一种蕴含着传统文化韵味的现代白话口语形式，显示出了特殊的情韵。当然，要达到语言的自然、平淡的境界很不容易，“作诗无古今，惟造平淡难”，这是人生阅历、心境和语言高度融合的结晶。苏东坡曾云：“大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。”没有生活的积累和语言的积累，“平淡”只能是语言的肤浅和苍白，只能是语言的淡乎寡味。周国平在《平淡的境界》中说：“平淡不仅是一种境界，更是一种胸怀，一种人生的境界。”周作人在《雨天的书·序二》中说他自己：“作文极慕平淡自然的景地”，力求“从容真境地做出平和冲淡的文章”，追求的就是一种十分朴素、自然、简洁而又隽永的语言文字。把自己非常深刻的思想感情，深藏于十分平淡的语言文字之中：寓尖锐于委婉，寄深刻于平淡，追求笔墨的淡化。写作语言是作家人格的外化，追求朴实自然的文风是与人们普遍存在的“返璞归真”的意识和谐一致的。

3. 深入浅出，雅俗共赏

追求雅，但不能为雅而雅，光求语言形式或辞藻的美，会造成以文害意。有位学生在习作中写道：

> 生活之途每一步，都颤动着一颗踌躇着的缱绻难舍的心。

由于过分的求雅，堆砌了几个词后，连意思都不甚明白了，是否说做事总是犹豫不决，不易摆脱情感的纠缠，让人摸不着头脑。有同学在形容她外婆的孤独时，引用了一句古诗，外婆的孤独是：“前不见古人，后不见来者”。让人觉得用词过犹不及，不伦不类。

写作语言要做到“信、雅、达”，就要下一番苦功夫，没有扎实的语言基础不行，没有良好的语言习惯不行，没有敏锐的语感不行，没有丰富的语言表现力不行，没有精益求精、“十年磨一剑”的刻苦精神更不行。

第二节 写作语言的美质

文章内涵、思想境界的美，须有美的语言文字来相配，二者是相辅相成，互为表里的。美的作品，会给人如啜香茗、如饮陈酿，余香满口、回味不尽的感受。美妙的语言，像那清亮、活泼的潺潺山泉，会伴随你兴致勃勃地一路观赏下去，使你流连忘返，不忍遽别。反之，“文字别别扭扭，结结巴巴，或者装腔作势，诘屈聱牙，人家读起来，就像米饭里夹着许多沙子似的，吃的时候得不断的拣，还有什么心思去领略饭菜的美味”（秦牧《散文创作谈》）。写作语言的美质主要表现为：

一、语言的朴素美

大诗人艾青说：“朴素是对于词藻的奢侈的摒弃，是脱去华服的健康的袒露；是挣脱了形式的束缚的无羁的步伐；是掷给空虚的技巧的宽阔的笑。”[①]写作语言的朴素美，就是指语言的平易自然，不加修饰，活脱脱地再现生活真实的美。

语言的朴素与华丽，表现出两种不同的风格，但只要用得合适，两者都可以是美的。如果说华丽的语言是“浓抹”的话，那么，朴素的语言就是“淡妆”，两者各有韵味、各有风采，“淡妆浓抹总相宜”。朴素与形象生动也不是对立的，而是相辅相成的。一般来说，越是形象、生动的语言，越应该是朴素平易的。如“桃花潭水深千尺，不及汪沦送我情”、“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”等千

---

① 艾青：《诗论》，人民文学出版社 1982 年版，第 177 页。

古名句。毛泽东的文章很生动，语言也很朴素自然，他反对用“谁也不懂的形容词”，批评某些人写文章做讲演不看读者、不看听众，是“发誓不要老百姓看”。

追求语言的朴素美，就要像鲁迅先生所说的那样：“有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄。”追求语言的自然朴实美。早在战国时期，老子就曾说过：“信言不美，美言不信”（《老子》），即朴实的语言不必词藻的美丽，词藻美丽的语言往往是不真实的。这就启发我们，朴实自然的语言，应该是意义明晓，不加粉饰雕琢，避免语言的累赘臃肿，信笔所至，把深邃的思想、浓浓的情思融于平易自然之中。鲁迅的文章就像他所提倡的一样，“去粉饰”，反对堆砌词藻、冗蔓芜杂，用平常的语言来表现，越发见出语言的功力。如《阿Q正传》、《孤独者》等名篇就是这方面的典范。鲁迅总是用极其朴实的语言，照亮了人们的内心世界，写尽了当时的世态人情。读这样的小说，其实如同读诗一样意味无穷。无怪乎杨义先生说“《呐喊》、《彷徨》、《故事新编》三本小说集加在一起也只有二十几万字，但是，谁读了它们不感到心中沉甸甸，拿着它们不感到手中沉甸甸呢？这就使我们懂得了，漆黑的墨汁是怎样变成金子的，比金子还要光亮，比金子还值得珍视。不得不承认，鲁迅是以最经济的笔墨，写出最深刻、也最具沉重分量的人生的世界艺术大师。”[①]

当然，所谓自然朴实，并不是一点都不能有形容或修饰。老舍倒是说过：“不用任何形容，只是清清楚楚写下来的文章，而且写得好，就是最大的本事，真正的功夫。”（《关于文学语言的问题》）但这又是一个怎样的高妙境界呢？自然朴实，也并非粗俗浅陋，相反，它反映了一个人炼字、炼句、炼意的能力。朴实自然的语言，可以有一些形容和修饰，关键是必须得体、适度。语言中的自然颜色不宜过艳，感情色彩则不宜过浓。过于浓艳的色彩显得直露、张扬，

---

① 杨义：《鲁迅作品综论》，人民出版社1998年版，第485页。

留给读者的回味、想象的余地较小，含义容易浅露；相反，素一点、淡一点的色彩则显得内敛、含蓄，留给读者更广阔的回味、想象空间，能够造成清远的艺术效果。“其思愈深，其文愈质；其情愈真，其言愈朴”，所以历来的文论家都主张“贵淡不贵浓，贵远不贵近”，这值得我们借鉴。

追求语言的朴素美与追求语言的口语化有着密切的关系。朱自清在《论雅俗共赏》一文中说：“用口语为的是求真化俗”，“所谓求真的真，一面是如实和直接的意思；在另一面，真又是自然的意思，自然才亲切，才让人容易懂，也就是更能收到化俗的功效”。口语体的语言，在表情达意中产生一种自然感，语言不事雕琢，平平道出，犹如清水芙蓉，天然自成。马克思也主张：“你怎么说就怎么写，怎么写就怎么说。”[①]能把说和写统一起来，便可有效地防止矫揉造作和滥用雕饰，使语言平易近人，质朴纯净。

朱自清还一向提倡用“真正的口语”、“活的口语”来写作，主张“用笔如舌”，认为“文章有能达到这样境界的，简直当以说话论，不再是文章了。但是这是怎样一个不易达到的境界！”（《说话》）而且口语体的语言具有一种亲切感。当然，运用口语并不等于照搬生活中的口语，写作中的口语跟平常的说话毕竟是有区别的，所以鲁迅非常推崇高尔基的一句话“大众的语言是毛胚，加了工的是文学”。我们要善于从口语中提取出各种有效的成分，使写作语言获得一种特殊的本色和韵味。

语言的朴素美，虽不事雕琢，却具有强大的艺术生命力。那些写得朴实自然，以本色取胜的文章，往往会脍炙人口，在群众中广为流传。

---

① 马克思：《第二届莱茵省议会的辩论》，《马克思恩格斯全集》第一卷，人民出版社 1965 年版，第 93 页。

二、语言的形象美

语言的形象化指运用具体可感的语言，把事物的形、神或作者的思想情感栩栩如生、新鲜活泼地表现出来，使读者如临其境、如睹其物、如闻其声、如见其人。

（一）使用富有表现力的语言

比如说一青年男子向女朋友求爱，可用：

我爱你。——一般的表述；

我愿为你献出自己的一切，包括我的生命。——有较强的感染力了；

曾经有一段真诚的爱情放在我面前，我没有珍惜，等我失去的时候才后悔莫及。人世间最痛苦的事莫过于此。如果上天能够再给我一次机会的话，我会对那个女孩说三个字：我爱你。如果非要在这份爱上加一个期限，我希望是——一万年。——不仅使用了形象化的语言，而且还给爱加上了一个没有期限的期限，这就是刻骨铭心，这就是感人莫名，即使是铁石心肠的女子，又怎会不为之动容呢！可见，使用富有表现力的语言，不仅可以更好地表情达意，而且更能引起读者的共鸣。

（二）使用新鲜的语言

新鲜的语言就是在现实生活中的富有生命力的语言。学生在写作中易犯的一个毛病就是“八股调”、“学生腔”，缺乏新鲜的语言。

有人说，第一个把少女比喻成鲜花的是天才，第二个把少女比喻成鲜花的是庸才，第三个再把少女比喻成鲜花的则是蠢才。有人形容时间过得很快，就用“光阴似箭，日月如梭”或“白驹过隙”之

类的陈言；一形容美女，则用“闭月羞花”、“沉鱼落雁”等老而又老的比喻；一写美好的环境，则用“鸟语花香，流水潺潺”的世代因袭的描摹。这些本来十分形象生动的语言，由于反复使用，慢慢地失去了原有的生命力，以致让人读后味同嚼蜡，毫无新鲜的感受。又如在学生的习作中，出现以下的描写：

(1)吃过晚饭，已是月上中天。在如水的月色中，树林里显得格外静谧优美。春风、明月，让人感到神清、气爽，踏着皎洁的月光……

(2)“不听不听！”姑娘生气地撅着嘴，跺着脚，捂着耳朵，嚷嚷道。

这两段描写，粗看起来，不但找不到什么大毛病，而且还可以说写得蛮生动。但仔细思索，就会感觉到其中的遣词造句，未免都是些“老面孔”。一写到月光诱人，不是“月华如水”，就是“月光皎洁”；写到女孩子的任性撒娇，仿佛都是同一厂家生产的“名牌产品”：不是“撅嘴”就是“跺脚”。这样写来写去，就使得原本是生动的语言，不但毫无“生动”可言，而且使人读起来只是感到沉闷雷同。所以，我们提倡在写作中要使用新鲜的语言，要继承“惟陈言之务去”的优良传统。不但语言要新鲜，感情更要新鲜。

三、语言的情感美

“情者文之经”，情感是文章的生命。文章不是无情物，“感人心者，莫先乎情”(白居易《与元九书》)。情感是文章的原动力和催化剂。艺术创造的过程不是靠概括、判断、推理等逻辑思维，而是靠强烈的情感冲击来完成的，巴尔扎克说他的小说“以热情为元素”。法国哲学家和小说家让保罗·萨特曾在《为什么写作》一文

中指出,小说家之所以写作,乃是因为有一种“豪情”在驱使。别林斯基说“情感是诗的天性中一个主要的动力因素,没有感情就没有诗人,也没有诗歌”,写文章也是这样。文章本质是始于情感而终于情感的,作者把自己的思想情感表达出来,其目的总是希望能在读者中引起同样的感情作用(无论是有意识或是无意识的、自觉或不自觉的)。“凡情之至者,其文未有不至者也”(黄宗羲《名文案序上》)。文章惟有“至情”才能感人,没有感情的注入,文章只能是一堆语言文字的干巴巴的罗列,没有生命,没有灵魂,缺乏艺术的光彩。清人沈德潜在《说诗晬语》中说:“以无情之语而欲动人之情,难矣。”情感作为文章的重要因素,通过作者带有褒、贬、爱、憎、喜、怒、哀、乐的语言载体来实现。

(一)用不同感情色彩的词直接表现

汉语中有大量的词语,有些是中性的,有些带有鲜明的爱憎色彩,不仅可以表意,而且可以表情。注意词语的感情色彩,恰当地使用褒贬词语,可以把作者的情感很好地表现出来。如巴金的《怀念萧珊》:

她(萧珊)住院后的半个月是一九六六年八月以来我既感到痛苦又感到幸福的一段时间,是我和她在一起度过的最后的平静的时刻,我今天还不能将它忘记……她非常安静,但并未入睡,始终睁大两只眼睛。眼睛很大,很美,很亮。我望着,望着,好像在望快要燃尽的烛火。我多么想让这对眼睛永远亮下去!我多么害怕她离开我!我甚至愿意我那十四卷“邪书”受到千刀万剐,只求她能安静地活下去。

……

梦魇一般的日子终于过去了。六年仿佛一瞬间似的远远地落在后面了。其实哪里是一瞬间!这段时间里有多少流着血和泪的

日子啊。不仅六年，从我开始写这篇短文到现在又过去了半年，半年中我经常在火葬场的大厅里默哀，行礼，为了纪念给“四人帮”迫害致死的朋友。想到他们不能把个人的智慧和才华献给社会主义祖国，我万分惋惜。每次戴上黑纱，插上纸花的同时，我也想起我自己最亲爱的朋友，一个普通的文艺爱好者，一个成绩不大的翻译工作者，一个心地善良的人。她是我生命的一部分。她的骨灰里有我的泪和血。

《怀念萧珊》是一篇用血和泪写成的抒情悼亡之作，倾注了巴金对妻子的无限哀思和怀念。文章取材于巴金与萧珊之间的感情生活，深沉地回忆了萧珊生前的愿望和业绩。在行文中，或直叙其事，或袒露胸怀，或直接抒情，都似信笔写来，不藻饰夸张，不矫揉造作，寓意深刻，给人一股荡气回肠的艺术力量。在语言上自然朴素、优美流畅，同时笔尖饱蘸感情，像“痛苦和幸福”、“很美，很亮”、“害怕”、“梦魇”、“万分惋惜”、“心地善良”、“泪和血”这一类充满感情色彩的词语的运用，使巴金的那种无尽的怀念和哀戚难支的深情得到了淋漓尽致的抒唱。

人的感情是非常丰富复杂的，带有感情色彩的词语本身又是十分浩瀚的，有些词的感情色彩因使用的情景不同而有微妙的变化，使用时必须仔细体味、揣摩，才能适时、适景地表达作者的微妙心绪。同时我们提倡“为情而造文”，反对“为文而造情”。

（二）巧借人、事、景、物间接抒情

作者所要表达的情感是看不见、摸不着的，相对而言是“虚”的，但可以通过记人、叙事、写景、状物的过程来表现，还可以恰当运用各种修辞手法，如比喻、象征等含蓄地表达出来，而不是直接地表露。

借事抒情。作者借助叙事抒发强烈的感情，这种情是隐含在

事件中的，并不会直接地抒发出来，需要读者用心去体味。在《阿长与山海经》中，鲁迅用充满深情的笔触记叙了保姆长妈妈的几件小事。如长妈妈经常向鲁迅的母亲打小报告；晚上睡觉时“伸开两手两脚，在床中间摆成一个大字……推她呢，不动；叫她呢，也不闻”。不过，鲁迅对长妈妈怀有最深的思念和由衷的感激之情，其起因在于孩提时代从长妈妈那里得到朝思暮想的《山海经》。诚然，长妈妈并不知道《山海经》是一部怎样的书，但就因为她的迅哥儿念念不忘，于是就“过了十多天，或者一个月吧，也不知跑了多少地方，为买到它而奔忙呢？”一句“哥儿，有画的‘三哼经’，我给你买来了”，使我们看到了长妈妈是那么的热爱孩子，那么的愿意满足孩子的愿望。这是鲁迅最初得到的，最为心爱的书。正是这一部《山海经》，折射出长妈妈对孩子的倾情的爱。所以，鲁迅对长妈妈的由衷的感激之情是不言而喻的，但鲁迅的笔触又是非常冷静的，他不轻易抒情，却通过几件“小事”来塑造一个善良、美好的灵魂，含蓄地表现自己的深情。

寓情于景。王国维说：“一切景语皆情语也。”（《人间词话》）客观存在的景物，经过作者的观察、感受后诉诸于笔尖，难免不带上一点主观之情。写景不单纯地为描摹自然山水，而是在对景物的描写中见出作者的感情，达到情景交融的境地。如莫泊桑的《幸福》。小说一开篇描写了一群绅士淑女看见远处海面上突然出现的海市蜃楼的景象，接着有人引出一个故事。故事实际上成了小说的主要情节：一个贵族女子和一个农家出身的轻骑兵私奔，甘愿在荒岛上贫穷度日。故事结束后，有人讥讽她糊涂，有人称颂她幸福。结尾处，作者的笔触又返回到开篇大家看到的景象上去，又是一段景物描写。小说中开头和结尾的景物描写，绝对不会只是纯粹的为了再现美丽的风光。海市蜃楼的忽隐忽现的神秘景色，也可以说是作者思想情感的形象化身。因为，那种以爱情为最高幸福的观点，在以金钱为人生驱动力的社会里，本身就被看成是一种

“乌托邦”式的东西，虚幻美丽，可望而不可即。景物寄托着作者的深情，情景交融。但在写作过程要正确处理情与景的关系，应以情为主，以景为辅，切忌为景而造情。

托物言志。借助对具体事物的描绘，来寄托作者的人生感受，让读者体会他内心深处的感情。运用托物言志，要注意所托之物与所抒之情有相通之处，要抓住事物的独特内涵，使之人格化，切忌牵强附会。如贾平凹的《丑石》中，门前的那块丑石没有一点用处，“伯父家盖房，想以它垒山墙，但苦于它极不规则……用錾破开吧，又懒得花那么大的气力，因为河滩并不远，随便去掮一块回来，哪一块也比它强。房盖起来，要铺台阶，伯父也没有看上它。有一年，来了一个石匠，为我家洗一台石磨，奶奶又说：用这块丑石吧，省得从远处搬运，石匠看了看，摇着头，嫌它石质太细了，也不采用”。就是这样一块没有丝毫用处的丑石，被一个天文学家发现了，它的价值才真正地体现了出来。作者借助“丑石”，说明了一种哲理：在极平凡的事物中能发掘出不平凡的意义，从极渺小的东西里能寻找出伟大的力量，我们切忌以貌取人、取物，而轻易地发感慨、下结论。作者的感情借助普通的小事物而得以抒发，层层推进，水到渠成，而绝无牵强、造作之感。

诚然，写作是一种情感活动，但人的情感品格既有真伪之分又有美丑之别，美的语言只有在表达真与善的感情时，才能打动人，产生理想的审美和社会效应，切忌东施效颦式的无病呻吟，也要防止滥情主义。

四、语言的音乐美

音乐美指语言的节奏、韵律作用于人的听觉所产生的美感。秦牧称美的语言“好像是听一阕美妙的音乐，它是那样和谐优美，悦耳动听，使你伴随着它的旋律和节奏，一步步进入一个令人心旷

神怡的境域”。一篇在语言节奏韵律上非常美的文章就是一曲流动的音乐,每一句话也应该是音乐上的句子——乐句。语言有了音乐美,读起来流畅,听起来悦耳,也能更好地表达作者的思想感情,增强文章的文采。

(一)语言的节奏美

节奏是指声音在运动过程中音节的自然停顿和声调的轻重扬抑。如古代的格律诗,由于诗行字数有严格的规定,音节停顿也有严格的要求,一般是四言二顿、五言三顿、七言五顿,从而形成鲜明的节奏。一些现代诗,当然没有格律诗那样严谨,但特意的安排,就能形成特殊的音韵情调,体现出强烈的节奏美

在平时的写作中,适当运用组织整句,用排比、对偶、反复、铺陈等手法,用整齐的句式、和谐的声音,使音节匀称,富有节奏感和音乐美。如“坐着,躺着,打两个滚,赛几趟跑,捉几回迷藏,风轻悄悄的,草软绵绵的。”(朱自清《春》)其中,“坐着”与“躺着”,“风轻悄悄的”与“草软绵绵的”是对应句,中间四句是排比句。这些句子的连用,不仅显示出句式上的整齐匀称,而且显示出了和谐、轻快、富有活力的节奏感、韵律感,与生意盎然的春天气象和谐一致。有时有意将整句和散句相互搭配,穿插安排,以实现语言的参差美。如“桃树、杏树、梨树,你不让我,我不让你,都开满了花赶趟儿。红得像火,粉的像霞,白得像雪,花里带着甜味儿;闭了眼,树上仿佛已经满是桃儿、杏儿、梨儿。”(朱自清《春》)这段话中,有对偶、排比的整句,中间又穿插着散句,整中有散,散中有整,充分体现了汉语言抑扬顿挫、轻灵活泼的音乐美和视觉美。

调配声调也有助于加强节奏。语音有高低、升降、曲直、长短的变化,因而形成不同的音调。古代汉语分平、上、去、入四种声调,现代汉语分阴平、阳平、上声、去声四种声调。有规律地搭配安排平声(阴平、阳平)与仄声(上声、去声、入声),就能形成节奏富有

变化的音乐美。古人的写作，对此十分重视。现代的写作语言，当然不必像古人那样恪守声律，但适当注意平仄调配，用得巧妙，同样能增强语言的声音之美。如《井冈翠竹》中有一段描写："多少工地，多少工厂矿山，多少高楼大厦，多少城市和农村，都在殷切地等待着你们——井冈山的翠竹啊！"这里的"地"、"山"、"厦"、"村"、"竹"，是仄平仄平仄，每句话尾字的声调平仄交错，形成了声调高低起伏的变化，节奏感很强，优美动听。

（二）语言的韵律美

韵律美主要用押韵的形式来表现。押韵，是指同韵母的字在相同位置有秩序地出现。押韵可以使语言音韵和谐，节奏鲜明，读来上口，悦耳动听，达到和谐整齐的感官审美效果。黑格尔在《美学》中论述韵律的作用时指出："音节和韵是诗的原始的惟一的愉悦感官的芬芳气息。"臧克家也说："押韵却是加强节奏的一种手段，有如鼓点，它所以使诗的音调更加响亮，增加读者听觉上的美感。"[①]如：

我凭依着南窗远望。(wang)
西方的天际一抹斜阳，(yang)
那儿是蔷薇花的故乡，(xiang)
那儿有金色的明星徜徉。(yang)
晚风哟，你是这样的清凉，(liang)
少时顷你会吹到那西湖边上，(shang)
你假如遇着我那姑娘。(niang)
你请道我呀平安无恙。(yang)

① 臧克家：《精炼·大体整齐·押韵》，《学诗断想》，四川人民出版社 1979 年版，第 38 页。

这是通用了昂扬的“ang”韵，使得诗歌张开了翅膀，从文学领域飞进了音乐的世界，便于演唱，便于吟诵，而且把诗中的那种舒畅、活泼、健朗、缠绵的情调表达得更为悠长，更能拨动人们的心弦，引起思想的共鸣。

在诗歌中，押韵是语言音乐美的重要特征，而其他文体大多不用韵，但偶尔在某些段落、句子中自然巧妙地用韵，也可以增强语言的音乐美。老舍就说：“我写散文上一句是用了‘了’字结句，因‘了’字是仄声，第二句我就要用个平声。这样的白话文念起来就好听。”[①]散文的押韵不仅可以增强语言的音乐美，而且可以增强抒情的意味。

押韵在感性形式上可以加强语言的音乐美，在感情的表现上还有其独特功能，它可以帮助情感的强调和意义的集中。用韵的不同选择，是由于表达不同感情的需要。自古至今，用韵遵循着随情选韵，因情变声的原则。例如，徐志摩的《沙扬娜拉》：“最是那一低头的温柔，/像一朵水莲花不胜凉风的娇羞，/道一声珍重，/道一声珍重，/那一声珍重里有甜蜜的忧愁——/沙扬娜拉！”这里用的是“ou”韵，“温柔、娇羞、忧愁”这些词的音调徐缓悠长，含蓄柔和，与全诗的情调十分融洽。在散文中，作者还经常自觉地注意语言的参差错落，“在长短、轻重、缓急上面现出情感思想的变化和发展”（朱光潜《散文的声音节奏》）。如：长句结构复杂，速度缓慢，带有较多的修饰语和附加成分，可以把思想感情表达得精密细致，比较适合体现委婉平实的情趣；短句结构简单，速度迅速，意思明确，适合表达激烈活泼的情趣。在散文中，长短句的参差错落，呈现出在表达作者主观情感时的一种节奏的自然和谐。如鲁彦的《听潮》，在描写静的大海时，基本上是用的长句；而在描写动的大海

---

① 老舍：《文学语言问题》，《新闻与出版》1957 年第 10 期。

时，则以短句为主：

海在我们脚下沉吟着，诗人一般。那声音是朦胧的月光和玫瑰花间的晨雾那样的温柔，像是情人的蜜语那样的甜美。低低的，轻轻的，像微风拂过琴弦，像落花飘在海上。

语言在这里显得非常雍容华贵，富丽堂皇，语音是那样的舒缓，那样流利，其节奏和情调同月光下沉静的大海的温柔和甜美，是那么的和谐。当"海受了创伤"，"愤怒"起来时，又是怎样的情境呢？

声音越来越大了。战鼓声，金锣声，枪炮声，呐喊声，叫号声，哭泣声，马蹄声，车轮声，飞机的机翼声，火车的汽笛声，都掺杂在一起，千军万马混战了起来。

一连用了一系列的短句，来描写大海的汹涌澎湃，节奏短促，气势磅礴，读了以后使人感觉到了大海潮起时的惊心动魄。仔细品味，散文语言的外在的音乐美与内在的情韵美是和谐的统一在一起的。散文语言所表现出来的这种自然的节奏，实质上，也是与作者心灵情感上的节奏相呼应的。

第三节　写作语言的创新

语言表述的一般形态要求遵守语法规则。把话说正确，符合逻辑，这是写作语言的首要原则。一句话如果成分残缺，或结构混乱，或词语之间的搭配不当，或概念误用，或判断错误，或推理不合

乎逻辑，都会使语言显得不伦不类，造成读者理解上的困难。所以，写作要求符合语法和语义，为读与写提供了一般性模式。但在文学创作中，有时为了获得一种特殊的语言效果或超语言的审美效应，故意去打破日常的语义或语法模式，就会形成一种特殊的表述形态。这样就形成了一种既特殊又一般、既一般又特殊，特殊与一般相结合的写作语言表述形态。

一、突破常规的语义范畴

（一）意指错位

语言作为一种表情达意的符号，在一般情况下，要求符号形式和符号内蕴相对应，这种对应是日常生活中的约定俗成。如"我跳舞"不能说成"舞跳我"，这是一种约定俗成。一旦这种规约性被打破，就产生语义上的暧昧（多义）性了。如把"灯"说成"星星"，把"雨"说成"眼泪"。审美化的艺术语言在本质上就是这种突破性的语言，这种日常语义的误用就称为"意指错位"。它是有意制造能指与所指的矛盾状态，体现得最充分的是一种反差语，如把痛苦的说成欢乐的，把美丽的说成可怕的，把神圣的说成卑贱的等等，这种形式给人带来一种陌生化、反常感，同时也造成了审美的多元性。如莫言的《红高粱》，在语义上往往有意去改变语用规约：

孙五又割掉罗汉大爷另一只耳朵放进瓷盘。父亲看到两只耳朵在瓷盘里活泼地跳动，打击得瓷盘丁冬丁冬响……父亲看到大爷的耳朵苍白美丽。

枪声沉闷，像雨夜中阴沉的狗叫。父亲眼见着我奶奶胸膛的衣服啪啪裂开两个洞。奶奶欢快地叫了一声，就一头栽倒……

割耳朵本是一个血淋淋的场面，残酷、可怕，但在莫言的笔下是“美丽”的；中枪后的叫声应该是痛苦、凄厉的，但却变成了“欢快”，这就造成了语义的矛盾，从而使符号形式和符号内容之间产生了“紧张关系”，透露出与一般生活体验完全不同的审美效应，对读者的阅读形成了更大的冲击力。

（二）矛盾组合

规范的语言组合方式不仅要求在形式上要符合一定的原则，如符合主谓宾的正常搭配等，而且在语义上同时要符合指称世界的“现实原则”。矛盾组合是指在形式上符合语法的一般规则，但在所指的语义上却不符合现实规则的文学性语言。这种语言表述会造成一种偏离，语言的意义不再是“现实世界”的真实，而是一种“艺术化”的真实。如：

美丽的暴君，天使的恶魔。

（莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》）

他谦逊的野心，骄傲的谦逊，他混乱之和谐，和他冲突的协调，他的信念，他的甜蜜的灾难……

（莎士比亚《终成眷属》）

我们只会叹气、做梦、苦恼。活着只是给有用的人糟蹋粮食。我们是活死人、死活人、活人死。

（曹禺《北京人》）

有的人活着
他已经死了；
有的人死了
他还活着。

（臧克家《有的人》）

这是一种矛盾的修辞、组合。这种词义的逆反组合，从语义的表层看起来是不真实的，从逻辑意义上看，无法讲通，但表达的是一种内在的艺术真实，在其深层蕴含着深刻的哲理，传达出复杂的情感内容，由此而达到某种特殊的艺术效果，有助于对人物性格的刻画，表达特殊情感。有时，为了传达一种强烈的主观感受或愿望，用词可以不顾及是否符合客观实际。比如说每年高考的时节被称为“黑色的七月”，是因为七月对于考生及家长来说，是紧张、沉重的。这种主观色彩很浓的用语，是一种矛盾的形容，有很强的艺术表现力。

(三)超常搭配

在行文中，作者为了表达特殊的语义和情味，故意违反一般的语言常规，有意识地打破日常生活中受社会文化习惯所制约的词语搭配关系，使不同系统的词语联结与组合，如把抽象概念与具象名词相连接，或把表现人特性的专用词语与表现物特性的专用词语相连接，或把不同感官的感觉词语交错，以这种陌生的变形构成新的独特的文化内涵。在一些流行歌曲的歌词创作中就经常采用这一手法，如：

春天就在镜子里，轻轻一抹就离去。

(田震《明天》)

这是一个恋爱的季节
空气里都是情侣的味道
孤独的人是可耻的

(张楚《孤独的人是可耻的》)

冬天种下的是西瓜和豆粒
夏天收到的是空空的欢喜

看一看邻居女儿听一听收音机
看一看我的理想还埋在土里

（张楚《蚂蚁蚂蚁》）

“春天”是一个季节概念，就像时间一样，需要我们去感觉它的存在，是无法用手“抹去”的。这样的组合，极有可能用“春天”比喻一种美好的东西，而“镜子”里的东西往往又是虚幻的，是“轻轻一抹就离去的”，极易消逝的，就像“幸福”一样，总是可望而不可即。“恋爱的季节”到底是哪一个季节？“情侣”有“味道”吗？而且歌名《孤独的人是可耻的》本身就传达出一种特殊的文化韵味，传达出作者内心的一种莫名的躁动。《蚂蚁蚂蚁》中，按中华民族传统的思维是“种瓜得瓜，种豆得豆”，但种下去以后，收割到的只是“空空的欢喜”，这样就已经打破了日常的社会文化习惯。“理想”是一个抽象名词，但在歌词中却被具象化了，可以“埋在土里”，用抽象名词与具象名词的超常规组合，表达了作者在现实生活中不能实现其愿望的生存状态与痛苦。

这种超常搭配是一种创造性偏离，它的作用在于拉大表层与深层的距离。表面上的“悖理”、“病句”、“用词不当”，实际上往往深藏着一种更特殊的含义。如老舍的《骆驼祥子》中有这样一段描写：“看看身上的破衣，再看看身后的三匹骆驼，他（祥子）笑了笑。就凭四条这么不体面的人与牲口，他想，居然能逃出危险，能又朝着太阳走路，真透着奇怪。”量词“条”用来修饰“人”显然不符合语法，然而在这特殊的语境中，用“条”同时修饰祥子和骆驼，却很好地表现了祥子把自己等同于牲口的心境。

（四）寻常语言艺术化

“寻常词语”是指在一般的常用修辞之外的（不属于正常的比喻、拟人、象征、双关等），不能列入修辞方式范畴的最普通的一些

词语。它是朴素平易、不加修饰的本色词语。但正是这些本色词语有时候却能在形象化的语言环境中尤其在文学文本语境中，产生特殊的意义作用，获得超语言的审美效果。如张先《天仙子》中的“沙上并禽池上暝，云破月来花弄影”中的“弄”字，这是一个极其普通的词，一般是人或动物作为动作的发出者，但当它超习惯地与“花”这一“物主题”搭配在一起时，就产生了一种艺术的陌生化效果。这是中国古典诗歌中的一种艺术传统。如“剪不断，理还乱，是离愁”，“只恐双溪舴艋舟，载不动，许多愁”等等。中国的现代诗继承了这一传统艺术手法。如戴望舒的一些诗句：“静静的窗子隔住尘封的幸福”（《过旧层》），“发的香味是簪着辽远的恋情”（《八重子》）等等。通过通感的作用在语言方式上的特殊表达，从而使语言的语义内涵膨胀，产生文学语言语义的多层次性，也使得寻常语言艺术化了，让一些最普通的词有了鲜活的表现力。

二、超越常规的语法结构

（一）词类活用

词类活用，就是对词的反常使用。语言的锤炼一般是从同一词汇群中挑选出最合适的词来构成文句，从而使句子以最理想的方式去表达所要表达的内容，但有时为了追求特殊的表达效果，需要根据特定的语境临时打破常规。反常规的用词，首先是转变词性和用法。如：

失去了东三省只有几个学生上几篇“呈文”，党国倒愈像一个国，可以博得“友邦人士”的夸奖，永远“国”下去一样。

（鲁迅《友邦惊诧论》）

可是，谁想到哥哥做出那么没骨头的事来——狗着洋人，欺负自己人。

（老舍《正红旗下》）

细伢子眼睛圆了，嘴巴忽大忽小了一阵子，竟是哇的一声灿烂。

（何立伟《一夕三逝》）

“国”本是名词，在这里被活用作动词，表达了作者对国民党的强烈愤慨之情。“狗”本是名词，但在这里却活用为动词，非常形象地刻画出“哥哥”那副对洋人卑躬屈膝、讨好谄媚，却对自己人趾高气扬的丑恶嘴脸。“哇的一声灿烂”中的“灿烂”，本是一个形容词，但在这里却被名词化了，而且由于“一声”的修饰孕育了一种动感，从而使哭声的动态感十分形象传神地传达出来了。这种词类的误用使语言在表达效果上获得了一种超常规的语言形式。

其次是改变词的色彩。如把褒义词用作贬义词或把贬义词用作褒义词，从而表达作者某种特殊的感情。如鲁迅《冲》中的一句话：“流氓欺乡下佬，洋人打中国人，教育厅长冲小学生，都是善于克敌的豪杰。”“豪杰”一词是褒义贬用，表现出了鲁迅强烈的讽刺和嘲弄。

（二）标点符号的异常化

一般的文章对标点符号的适当运用，是严格遵守规范的语言形式的。但在一些小说中，出现了种种特殊的标点符号形式。首先是标点符号的省略。标点符号在书面语言中表示语气、语调，或表示停顿，不用标点符号是为了追求一种完全自然的语流，如《尤利西斯》的最后一章共40余页小说，只用了最后一个句号，它是对人物内宇宙“意识流”的自然描摹排列。再如北村的《构思》中的一段描写：

他开始讲述他的构思慢慢地讲述仿佛在叙述一个遥远的梦幻

已经消逝的记忆从干裂的喉咙深处深深流出于是竖琴又开始轻轻地述说从你的内心深处缓缓拉出的大提琴接着又是梵阿玲无比美妙的音色与远处低低的潮声融贯在一起来了来了你听到圆号在吹出来了你听那是小号小号清越音色你陶醉了在一种彻底的梦幻之中。

为了给读者一种身临其境的感觉，采用了删除标点符号的做法，以便让读者也同作品中的人物一样投入到构思作品的过程中去。

其次是某一个标点符号的大量运用，而其他标点符号的少用。如有些文章中，句号的大量增加，而逗号的运用大大减少，甚至是所用无几。如王蒙的《风筝飘带》中：

天变大了。电线呜呜的。广告牌隆隆的。路灯蒙蒙的。寒风驱赶着行人。大街上一下子变得空旷多了。交通民警也缩回到被素素看中以做新房的亭子里去。

这些语言之间许多处按现代汉语的语法规则，应该用逗号，但作者故意用了句号，这样就可以把本来只是一些句子成分的词语或词组变成了一个独立的句子，以实现一种独特的韵味。

（三）拆句

一个句子是由各种成分构成的，如主语、谓语、宾语等，而且在语序上一般也是固定的，要符合一定的语法规则。拆句就是把本来一个成分齐全的完整句有意识地拆开，并把拆开的成分进行顺序调整，以期达到特殊的艺术效果。如阿城的《遍地风流》中：

司机的胳膊停在脑门上，不动，呆呆的。都奇怪。心里猛一

下，都回过头去。

一疙瘩红炭，远远的，无声无息，一窜，又大了一点儿。屁股上都有了感觉。

那红炭又一窜，又大了一点，天上渗出血来。都噤不得，心跳得咚咚的。都互相听得见，都说不出。

对这样的超语言排列，如果按语法的规范模式进行还原，就会出现以下结果：

司机的胳膊停在脑门上呆呆的不动。(大家)都奇怪，心里猛一下都回过头去。

很明显，第一段中的三个句子其实是由两个常规句拆开的，拆开后在语法形式上出现了一种偏离。这种把长句分割，把主语省略的目的是为了突出谓语动词，是为了把动词的动作性的节奏放慢，拉大时间的长度，表达出一种过程感。而把状语“呆呆的”分割后置的目的也是为了让“呆呆的”这一状语独立出来，呈现出某一种情状，而且状语本身也产生了一种“名词动化”的效应。“呆呆的”本来是个形容词，但单独后置后就产生一种动词感，让读者感觉到作品中十分紧密的动作性。

语言的表述，首先要符合一般的语义与语法规则，但对于语义和语法的突破，会使语言的艺术功能得到进一步的强化和生发。同时，对于语言的变异，还要考虑读者的承受能力，要慎重对待。但“变异不一定就是不合语法或者违背任何规则。变异可以是语法允许的范围内，比正常语言的使用更进一步的结果”(查普曼《语言学与文学》)。这也再一次证明：忽视形式技巧当然会受到艺术的惩罚，但如果只剩下所谓形式技巧，也同样难以避免艺术的惩罚。

第四节　写作语感的培养

写作要做到“写什么像什么”，就要从培养语感做起。

语感是一种对语言的直觉感应能力。人们在长期的言语活动中，日积月累，当语言经验积淀到一定程度、进入一定境界后，对语言的感知力就发展成为纯粹的自然反应，这是一种“只以神遇而不以目视”的心灵感应，是一种可以“跟着感觉走”，挥洒自如的感知语言和驾驭语言的能力。这看起来有点神秘，其实，语感就是对语言整体的直觉反应。掌握了语感，可以不靠字斟句酌就能体察微言大义，不用过分推敲、分析就能品味弦外之音，不靠苦心孤诣就能吟咏绝妙好辞；而要掌握语感，有赖于深刻了解历史文化、传统习俗、生活方式、思维特点，有赖于对民族语言整体综合把握而不是局部知识的分解，有赖于与语言的敏捷反应、一语中的，而不是语义含糊、模棱两可。总之，写作中的语感，就是要具备写什么像什么的语言敏感性。而要做到无需字斟句酌就能运笔自如，就离不开平时对语言的字斟句酌、仔细推敲、玩味揣摩。没有一种“语不惊人誓不休”的精神，不经过“为伊消得人憔悴”的过程，就想悟到语言的神韵，谈何容易。语感的培养往往从以下几方面入手：

一、在生活中积累

语感的培养首先要在生活中去积累。群众的语言是最富有生命力的语言，也是最富有表现力的语言。要积累丰富的语言材料，创造出生动形象的语言，就要善于汲取、加工、提炼群众创造的鲜活的语言。比如这些年活在人们口头上的大量口语，如“托”、

“酷”、“靓”、“网络”、“搞定”、“发烧友”等，说人胖需用“丰满”，安慰他人的矮要说“浓缩了人生的精华”，看到男同志不管有钱没钱都叫“老板”，看到女同胞无论年龄大小都称“小姐”，这些口语非常的生动活泼，能够很好地反映时代和社会的特色，丰富写作语言的表现力，当然，对这些社会流行语不能照单全收，必须加以选择和提炼。

毛泽东在《反对党八股》中告诫我们：“要向人民群众学习语言。人民的词汇是很丰富的，生动活泼的，表现实际生活的。”而他自己就在这篇文章中，运用了许多新鲜活泼的群众中流传的口语和俗语，如“老鼠过街，人人喊打”，“懒婆娘的裹脚，又臭又长”，“看菜吃饭，量体裁衣”，“面目可憎，像个瘪三”，“到什么山唱什么歌”等，把道理讲得深入浅出，明白晓畅。此外，群众中还有很多谚语、歇后语等，也都有很强的表现力。生活中的语言是写作语言的根，所以古今中外的作家都非常重视从丰富的群众语言中吸取营养，来提高自己的语言能力，更快、更好地培养语感。

学习人民群众的语言无疑有重要的意义，我们应当深入到生活中去，熟悉群众的思想、感情，“从生活中找语言，语言就有了根。”①但对群众的语言的加工提炼是十分必要的，因为群众语言中也存在一些问题。如一些比较粗俗的、不健康的成分，我们要注意取舍。另外我们要适当地使用一些方言。有些文章由于要表现地方色彩、风土人情，特意要用到方言词语。方言词往往有特殊的表现力，有些方言词是普通话的词语无法替代的，如“搞”、“蹩脚”、“搭档”等，但在使用过程中，应选读者在文章的情境中不存在阅读障碍的方言词，尽量避免用那些使用区域很小且没有特殊表现力的。如吴方言中把厨房叫“锅灶间”，方言区外的人就不一定能理

① 老舍：《我怎样学习语言》，《老舍论创作》，上海文艺出版社 1982 年版，第 223 页。

解；厦门方言中的“企”是“站着”的意思，如果这样的词出现在文章中，相信绝大多数读者难以准确理解。

对于生活中的语言，我们首先要吸收。如果我们的语言缺乏现实生活的基础，只是机械地照搬前人的语言，写出的文章大多只能是满纸的陈词滥调，没有新意；其次，对于群众的语言必须加以筛选，这样才能更生动、更精炼、更规范。

二、在阅读中感悟

语感的培养需要大量的阅读，阅读和写作是密不可分的。杜甫说“读书破万卷，下笔如有神”，古今中外的名作佳篇是我们语言的宝库，是艺术精华的标志。鲁迅说：“凡是有定评的大作家，他的作品，全部就说明着‘应该怎样写’”，我们会从阅读中丰富自己的语言积累，学得语言运用的经验，受到启迪，最终融进自己的创作。

写作是一种创造，但创造往往可以从模仿开始做起。举个例子，我们练习书法，总是先练习“柳体”、“欧体”诸体，在熟练的基础上融会贯通，然后才能创造出属于自己的“张三体”、“李四体”。学习语言也一样，有一个从“吸收”到“流淌”的过程。语文学家刘国正认为：“阅读，主要是阅读名家名作”，“历代大家留下的名篇是政治史、文学史、思想史、文化史上的瑰宝”，“名家名作中凝结着运用语言的高超艺术……对于写作的影响虽不能立竿见影，却是无形的、深刻的、长远的效果，往往终身受用不尽”。[①] 这里所说的“终身受用”的长期效果，指的是阅读名家名作，既学到了运用语言的科学方法，也领略到了语言中蕴含的思想境界和人格魅力，由表及里地获得了对语言的整体感知。这需要在阅读时潜心专研，咀嚼

① 刘国正：《写作教学管窥》，见《专家谈中学语文教学》，山西教育出版社 1995 年版，第 125 页。

消化。朱光潜就说过:“务求透懂,不放过一字一句,然后把它熟读成诵,玩味其中声音节奏与神理气韵,使它不但沉到心灵里去,还须沉到筋骨里去……可以由有意的渐变为无意的。习惯就成了自然。”[①]到了“习惯成自然”的时候,语感也就形成了。当然,从阅读中培养语感,并不是要对名家名篇的语言进行依样画葫芦的死搬硬套,而是在广采博取的基础上,融会贯通,灵活“化用”。写作没有死的语言,只有依境、依情而变的活的语言。阅读,实际上就是接受语言范本的潜移默化的熏染,通过日积月累,培育语言的根基,修炼语言的内功,丰富语言的库存。读得多了,就会在不知不觉之间“悟”到运用语言的窍门;语言积累多了,写起来就会得心应手,左右逢源。

三、在写作中锤炼

从写作上培养语感,首先碰到的是作者的思维是否清晰。如果平时的写作没有把问题想清楚,思想不够明晰,乱写一气,也就表达不好。有句老话说:“文字的暧昧由于思想的朦胧。”真是一语中的,老舍曾说:“你要是真看明白了一件事,你就能一针见血地把它写出来。”(《关于文学语言的问题》)反之,思想的缠杂不清,必然造成语言表述时的不清不楚,造成理解的困难。其次是作者的语言基本功的问题。如果作者词汇贫乏,文法不通,最好的思想也会被糟蹋掉。再次就是作者写作时的语境,即作者使用语言的环境。语境有内语境与外语境之分。内语境主要指上下文,包括语词之间的关系、句子之间的关系及段落篇章之间的关系等,又称文本语境。如《祝福》中,当祥林嫂捐了土地庙的门槛后再次参加祭祖仪式时,四婶突然说了一句:“你放着吧!祥林嫂”,祥林嫂刹那间“像

① 朱光潜:《谈文学》,安徽教育出版社 1996 年版,第 15 页。

受了炮烙似的缩手，脸色同时变成灰黑……第二天，不但眼睛凹陷下去，连精神也更不济了”。四婶的这句话何以给祥林嫂如此之大的打击，单从语言的语义和语言结构去分析是无法理解的，只有联系上下文才能真正地明白这句话所蕴含的特殊意味。这就是内语境。外语境指社会环境、自然环境和心理环境等，包括言语交际的时间、场合、对象、话题，甚至历史文化背景等。如有一青年因碰到语言上的问题无法解决，写信向叶圣陶先生请教，居然在信中出现向叶圣陶“不耻下问”的语句，由于表述对象的问题，使原来很好的一个词反而闹了个笑话。所有这些因素都会影响到写作的语言表达，我们要做到语言到位、直觉敏锐，就非得下大力气不可。

因为语感是作者思想情感、文字功底、体验功夫和生存策略等综合因素织成的感觉之“网”，这张“网”上布满了语言触角之“须”，许多习作者在语言表上的种种不足，都是综合之网残缺、语感触须钝化的结果。如散文《远逝的白莲花》开头写我和帆是好朋友，从初中到高中都是同学，成绩又都非常突出。帆的理想是当一名出色的建筑师，他认为建筑设计是天底下最伟大的职业，帆在高二时苦苦单恋着前桌的梅，并把她比作圣洁素雅的莲花。高中毕业后，我参了军，帆复读一年后考取了某名牌大学的城建专业，但帆毕业后找不到对口的工作，曾在上海当过经纪人，后又回到老家的一个酒厂。最后作者写道：

经历了沧桑曲折的帆告诉我，梅最终很礼貌地拒绝了他。帆说他感觉自己还停留在从前。他还清晰地记得静静校园，和那纯洁清新的并蒂莲花……

帆最近的一封信告诉我，他所在的酒厂江河日下，全面停产，近况已难于糊口。他准备去市里的电大执教“城建材料”，每周四课时，每课时酬金六元。他在信里痛心地问，他的明天在哪里，他的理想又在哪里呢？

手捧着帆的信，我只能默默地为他祝福。帆是一朵冷傲的莲花，他怀着自己的理想始终不肯迁就、放弃，时刻等待着绽放的机会；但在急剧变化一日千里的社会大潮中，他更像一叶浮萍。我想告诉帆和与他有着类似际遇的朋友：也许我们需要的不是一成不变的理想，而是合适的土壤与深深扎根其中的精神……我们不妨扑下身子去做一株平凡的蒲公英，也许这样的生活才会更绚丽多姿！[①]

作者通过帆在自我发展道路上的挫折，用现代社会现代人的生存态度及方式联系起来加以思考，进而提出了是坚持理想抑或适应环境的问题，为作品注入了一种与时代同步的精神力量，颇难能可贵。总体上看，这位作者的语言积累还相当不错，词汇也较丰富，如“帆与我怀着这份情愫，如履薄冰。我们都羞于启齿，默默忍受着青春潮水的冲浪”，“一双大眼睛已脱去幼稚而代之以天蓝色的深沉”。[②]有些修辞手法的运用也显示出了较好的语言功底。如由于两个人的成绩都很好，在历史课上，我对帆说：“在学习上我是世袭贵族，你是新兴地主”；用“像一对比翼鸟”来形容两人的同时出入。但作者在将自己人生的记忆、感受和思考付诸语言艺术的表达和构建时，似乎缺乏更为深入的梳理、更为细致的推敲和更为准确的把握。文章最后一段的感悟和议论认为帆的工作不顺，命运多舛，在于他的冷傲和固执，在于他守着一成不变的理想，而不知道从平凡的事情做起，这是一种性格的悲剧。但是，文章在前面所写的帆的沧桑经历中，却感觉不到这种性格悲剧的存在。至少从帆的人生经历中，我们不能推导出作者的结论。

语感还受到文体特征的制约，不同的文体应运用不同的语言去表达，因为不同的文体都有不同的语言色彩，诗人绚烂的彩笔与

---

①② 《远逝的白莲花》，《写作》2001年第5期。

政治家犀利的铁笔不一样,即使对于同样一件事实的描述,由于文体的不一,在语言上也会产生迥异的结果。如在一桩杀人案中,郭某某在北京地铁站台将小学生陆某某推落铁轨后,民警周怡(女,21岁)奋不顾身地去抢救。一段是公诉词,另一段是诗歌。

陆某某小同学被推下了站台,在这个紧要关头,地铁前门站派出所的值勤民警周怡同志,不顾个人安危,挺身而出上前抢救陆某某。正当周怡伸手往上拉陆某某的时候,被告人郭某某穷凶极恶地用力把周怡推下站台。

赠周怡

邵燕祥

正是这一双小手,
从危难与时间的夹缝中,
抢救了,
那个十一岁公民的生命,
以及
剑与盾的光荣。

由于文体不同,在词语、句式、修辞手法上有很大的差异。公诉词是法律文体,虽也带有爱憎感情,但不失准确、严谨、平实,没有渲染、铺陈。在诗歌中,则用“从危难与时间的夹缝中”、“剑与盾的光荣”等形象性词语,热情洋溢地歌颂了周怡舍身救人的高贵品质。语言表述上存在巨大的差异。没有文体感,要想形成写作的语感,无异于南辕北辙。

最后,需要阐明的是强调写作中语感的重要性,强调了“辞达而已”,会不会因此削弱写作的个性化问题。写作是一项创造性劳动,如果没有个性,千篇一律,又哪里来的创造性?每一位作者都

应该追求自己的语言风格，也应该追求个人的独特表述方式，在语言上给人以新鲜感。良好的语言，也包含着作者的语言独创性和个性化的写作风格。不过，个性化也应该建立在“辞达”的基础上。“辞达”是基本功，离开了这一点去奢谈写作语言的个性是不切实际的，语言的个性同样要以扎实的文字功底作基础。

例文阅读

【例　文】

青春余梦

我住的大杂院里，有一棵大杨树，树龄至少有七十年了。

它有两围粗，枝叶茂密。经过动乱、地震，院里的花草树木，都破坏了，惟独它仍然矗立着。这样高大的树木，在这个繁华的大城市，确实少见了。

我幼年时，我们家的北边，也有一棵这样大的杨树。我的童年，有很多时光是在它的下面、它的周围度过的。我不只在秋风起后，在那里拣过杨叶，用长长的柳枝穿起来，像一条条的大蜈蚣；在春天度荒年的时候，我还吃过杨树飘落的花，那可以说是最苦最难以下咽的野菜了。

现在我已经老了，蛰居在这个大院里，不能再向远的地方走去，高的地方飞去。每年冬季，我要生火炉，劈柴是宝贵的，这棵大杨树帮了我不少忙。霜冻以后，它要脱落很多干枝，这种干枝，稍稍晒干，就可以生火，很有油性，很容易点着。每听到风声，我就到它下面去拣拾这种干枝，堆在门外，然后把它们折断晒干。

在这些干枝的表皮上，还留有绿的颜色，在表皮下面，还有水分。我想：它也是有过青春的呀！正像我也有过青春一样。然而它现在干枯了，脱落了，它不是还可以帮助别人生起火炉取暖吗？

1982年12月6日清晨

观垂柳

农谚:“七九、八九,隔河观柳。”身居大城市,年老不能远行,是享受不到这种情景了。但我住的楼后面,小马路两旁,栽种的却是垂柳。

这是去年春季,由农村来的民工经手栽的。他们比城里人用心、负责,隔几天就浇一次水。所以,虽说这一带土质不好,其他花卉,死了不少。这些小柳树,经过一个冬季,经过儿童们的攀折,汽车的碰撞,骡马的啃噬,还算是成活了不少。两场春雨过后,都已经发芽,充满绿意了。

我自幼就喜欢小树。童年的春天,在野地玩,见到一棵小杏树,小桃树,甚至小槐树,小榆树,都要小心翼翼地移到自家的庭院去。但不记得有多少株成活、成材。

柳树是不用特意去寻觅的。我的家乡,多是沙土地,又好发水,柳树都是自己长出来的,只要不妨碍农活,人们就把它留了下来,它也很快就长得高大了。每个村子的周围,都有高大的柳树,这是平原的一大奇观。走在路上,四周观望,看不见村庄房舍,看到的,都是黑压压、雾沉沉的柳树。平原大地,就是柳树的天下。

柳树是一种梦幻的树。它的枝条叶子和飞絮,都是轻浮的,柔软的,缭绕、挑逗着人的情怀。

这种景象,在我的头脑中,就要像梦境一样消失了。楼下的小垂柳,只能引起我短暂的回忆。

1990 年 4 月 5 日晨

阅读提示

正如谢冕评价苏金伞的诗是“到了纯熟之处,全把那一切机关隐到背后去了。大凡年轻气盛,往往藏不住自己的才华机智。及

至年事渐长，参透了人生枝枝节节，托出的却是那份澄澈空明”，“有一种凝丰富于平淡、寓深刻于自然的魅力，他们无需炫耀，也不用夸饰，却端的是炉火纯青的境界”。这里所选的两篇孙犁的散文，朴素平淡中透露出作者非凡的语言功力，真正应验了“最动情处，便是最坦率处”的评论。表面看来，炽热的情感降到了“零度”，变得平平淡淡，而从心理深层次来看，倒是恰如其分地表达了真情真性的纯美。

写作训练

一、单项训练

1.下列句段中，哪一种表达更为合适，请说明理由。

例：万一情况不佳，故乡父老不容我在乡间终老，我也许到严子岭的钓台矶头，去寻找我的归宿，我这一瞥，或将成为你我最后的诀别。我到此刻，才知道我胸际实在疼爱你的明媚河山。（郁达夫《还乡记》原文）

万一情况不佳，故乡父老不容我在乡间终老，我也许到严子岭的钓台矶头，去寻找我的归宿，我这一瞥，或将成为你我最后的诀别也未可知。我到此刻，才知道我胸际实在疼爱你的明媚河山。（再版）

分析：“也未可知”四字，使作者那种孤独、悲凉、渺茫的心情，表达得更加缠绵悱恻。说明语言的朴素、简洁与否并不在于字数的多少，而在于是否能够尽情达意。

（1）A.孩子长大，倘无才能，可寻点小事情过活，万不可去做空头文学家或美术家。

B.孩子长大，倘无才能，可寻点小事情过活，万不可去做文学家或美术家。（鲁迅《死》）

（2）A.那人便焦急起来，嚷道，“怕什么？怎的不拿！”老栓还

踌躇着；黑的人便抢过灯笼，一把扯下纸罩，裹了馒头，塞与老栓，一手抓过洋钱，捏一捏，转身走了。嘴里哼着说："这老东西……。"

B.那人便焦急起来，说道，"怕什么？怎的不拿！"老栓还踌躇着；黑的人便拿过灯笼，一把撕下纸罩，包了馒头，递与老栓，一手拿过洋钱，数一数，转身走了。嘴里低声说："这老东西……。"（鲁迅《药》）

(3)A.杨进亭（一个令人十分厌恶的大胖子）身上裹着一件长衫。

B.杨进亭身上穿着一件长衫。

(4)A.林黛玉摇摇地走了进来。

B.林黛玉摇摇摆摆地走了进来。（《红楼梦》）

2.下列各句在表述中存在什么问题。

例：（炒菜时）妈妈对我说："儿子，请把氯化钠拿来。"

分析：语言在表述时不仅要追求文字通顺，而且要注意语境。炒菜时，妈妈对儿子肯定说口语化的"把盐拿来"，而不会说"把氯化钠拿来"。

(1)日本鬼子浩浩荡荡地进了村，开始了野蛮的大屠杀。

(2)王新新早上上课迟到的事件，已经得到了妥善的处理。

(3)"你能将相机借我一下吗？""要得。"同寝室的四川老乡爽快地答应了。

(4)在今天所有的比赛项目中，中国代表队共捞得七块金牌。

二、综合训练

1.用超常规的语义或语法之类的创新语言，描写自己某一快乐或痛苦的感受，表现自己内心中的一种独特感受。

2.分析下文语言的特色。

雨，像银灰色黏湿的蛛丝，织成一片轻柔的网，网住了整个秋的世界。天也是暗沉沉的，像古老的住宅里缠满着蛛丝网的屋顶。那堆在天上的灰白色的云片，就像屋顶上剥落的白粉。在这古旧

的屋顶的笼罩下，一切都是异常的沉闷。园子里绿翳翳的石榴、桑树、葡萄藤，都不过代表着过去盛夏的繁荣，现在已成了古罗马建筑的遗迹一样，在萧萧的雨声中瑟缩不宁，回忆着光荣的过去。草色已经转入忧郁的苍黄，地下找不出一点新鲜的花朵；宿舍墙外一带种的娇嫩的洋水仙，垂了头，含着满眼的泪珠，在那里叹息它们的薄命，才过了两天的晴美的好日子又遇到这样霉气薰薰的雨天。只有墙角的桂花，枝头已经缀着几个黄金一样宝贵的嫩蕊，小心地隐藏在绿油油椭圆形的叶瓣下，透露出一点新生命萌芽的希望。

雨静悄悄地下着，只有一点细细的淅沥沥的声音。橘红色的房屋，像披着鲜艳的袈裟的老僧，垂头合目，受着雨的洗礼。那潮湿的红砖，发出有刺激性的猪血的颜色和墙下绿油油的桂叶成为强烈的对照。灰色的癞蛤蟆，在湿烂发霉的泥地里跳跃着；在秋雨的沉闷的网底，只有它是惟一的充满愉快的生气的东西。它背上灰黄斑驳的花纹，跟沉闷的天空遥遥相应，造成和谐的色调。它扑通扑通地跳着，从草窠里，跳到泥里，溅出深绿的水花。

雨，像银灰色黏濡的蛛丝，织成一片轻柔的网，网住了整个秋的世界。

表达是在构思酝酿之后，用特定方式和语言文字将文章内容表现出来的一个重要写作环节。根据表达内容的不同，我们将常见的表达方式分为五类：叙述、描写、抒情、议论、说明。它们分别表达的是事实、形象、情感、观念、知识。表达方式是使文章内容有机结合在一起的黏合剂。选用适当的表达方式，有助于更好地表达文章内容，更活泼生动地突出主题。

第七章　写作表达方式的选择

第一节　叙述

一、叙述的界定

叙述就是将人物的经历、事件的经过以及物品的产生过程等变动的事实按一定的顺序陈述出来的一种表达方式。它是写作中

最常用的一种表达方式。

叙述有六个基本要素：时间、地点、人物、事件、原因、结果。有了这六要素，对一个特定事实的表述就会让读者有一个轮廓性了解。不过，在叙述一个较为复杂的事实时，时间、地点因素不断在变，其他的要素也会跟着改变，我们要注意随时作相应的变动。越是复杂的事实，就越要注意要素的准确，不然就会造成条理不清，次序颠倒等情况。

二、叙述的作用

叙述的作用是表达事实，它要通过时空的变化，反映人、事、物在不同时空下的特定状态，因而它可以使人们对客观世界的时空更替顺序有清楚明确的认识，帮助人们了解客观世界的运动变化。它可以展现文中人的整个的成长变化过程，也可以表现人特定时间的经历，使读者能够从旁观者的角度了解文中人。它也可以展示事件的发生发展结束等过程，加深人们对于影响事件本身及其影响因素的认识，让读者知其然并知其所以然。叙述也可以表现物体或物品的产生、变化过程，让人们懂得物体的生长发育过程或物品的生产流程，促进人们对物体的认识，进一步提高社会生产力。

三、叙述的类型

叙述是写作的基础，是写作中使用频率最高的一种表达方式。根据不同的分类方法，叙述通常可以分为以下类型：

（一）详叙和概叙

从叙述的详略来分，可分为详叙和概叙。事实的变化都有个

轻重缓急之分，因而在叙述的时候就不能平均用力，而要根据实际需要决定详略，重点部分详叙，次要部分概叙。将主要笔墨用于事实的关键之处，以使事实重点突出，主次分明。

详叙是指对人、事、物的发生变化过程进行细致入微的叙述。详叙不只向读者展现了人、事、物发生变化的情节，更展示了细节。它既从宏观上给人、事、物勾画出完整的外形轮廓，更从微观上细致入微地展示了人、事、物的毫厘末梢，有助于读者全方位多层次地深入理解人、事、物发生变化的情况。详叙常用于报告文学、小说等文体中，主要是对全篇或全书中有举足轻重作用的人物经历、事件经过等进行展现。如常扬的报告文学《中国首家犯罪子女儿童村纪实》中的这段文字：

第二天，张淑琴来到女监，对那位犯人的妻子说了自己的想法。

面对一个身着警服的记者，女犯不敢相信自己的耳朵，战战兢兢地问："真的？"

"我都安排好了，今天就去。"

女犯慌忙回狱去，拿来一个小布包，打开。几条裤头、几双袜子和两双小鞋展现在了张淑琴的面前，她掂在手里，觉得沉甸甸的，这里面包含一个母亲多少的心血啊！

张淑琴拿了包，要走，女犯又要回包，重新打开，拿出针线，把一枚没有钉牢的扣子仔细缝好，这才放心地交给了张淑琴。

（《新华文摘》2000 年第 8 期）

在这里，详叙不只表现了情节，而且展示了细节，而对细节的叙述却是使文章内容得以深化的重要因素。如果我们将这段话用一句话概括，就是"张淑琴去监狱帮女犯带东西去看女犯的孩子。"但这样简洁平实的话，省略掉了过程中的很多细节，挤掉了其中的

情感成分，缺乏动人之处，远不如详叙来得感人至深，催人泪下。我们经常进行的扩写训练事实上就是对详叙能力的培养。

很多时候，叙述者或读者并没有太多的时间了解一个事实的详细过程，他们只需知道主要事实就行了，因而，除非需要深入展示人物内心、事件的详细进程、物品的细微变化用详叙外，一般性的叙述用概叙就行了。

概叙也称略叙。它是叙述者对人物的经历、事件的经过或物品的产生过程进行的简明扼要的叙述。它通过粗线条勾画出人事物的外形，让读者在尽可能短的时间内以尽快的速度把握人事物的基本情况。写作中的缩写训练就是对概叙能力的培养。略叙常用在剧情介绍、新闻报道中。如电视连续剧《中原突围》第12集的故事梗概：

中原军区和中原局在陕南白鲁础召开高干会议，贯彻中央指示，创建豫鄂陕根据地，支持兄弟解放区，决定郑位三、陈少敏离队休养，李先念和任质斌代唐继、夏世厚独撑大局。面对敌人的多重进攻和内部的不同意见，李先念拖着病体开创坚守的七路部队。唐健泪别司令员和战友，单骑东返，解决罗光支持进纵队离开主力大队的错误。郑云飞及其家人全部落入国民党军队陈鼎勋部手中，郑云飞和郑九爷壮烈牺牲。王树声和一纵队在鄂西北开创根据地，独二旅在大别山坚持游击战，王震率部向西突围……

（《中国电视报》2002年第26期）

可以看出，在略叙中，常常使用较少修饰词语的句子，省略掉事件的细节部分，只给读者展示主要人物、主要情节，使读者在短时间内知其大略。

（二）顺叙、倒叙、插叙、补叙和分叙

从叙述的方式分，可分为顺叙、倒叙、插叙、补叙、分叙。时间虽然是线性的，但文似看山不喜平，常常需要写得波澜曲折，引人入胜，因而，仅以时间流程作为写作时安排顺序的方式是不可能的，这时，叙述者可以将时间分成不同的时间段，然后将这些时间段的顺序做些调整和变化，以使平板的事件变得纷繁变化，绚丽多姿。根据写作时时间段的安排情况，我们可以把叙述分为顺叙、倒叙、插叙、补叙、分叙等。

1. 顺叙

顺叙就是根据时间顺序对人物的经历、事件的经过、物品的产生过程进行叙述的方式。这种按照正常时间顺序进行叙述的方式，我们通常把它称之为时空正常式。这是最常见、最基本的叙述方式。它是其他叙述方式的基础。其他叙述方式都是在此基础上发展变化而来的。顺叙以时间的流程为序，它符合事物发展变化的规律，符合人们的认识习惯和阅读习惯，能够将事实表述得条理清楚，自然流畅。顺叙时要注意区别主次轻重，讲究张弛详略，特别是要注意时间的先后次序不能颠倒，否则就可能违背生活的客观规律。在用表示时间的关联词连接时，要注意用词的准确性。如中央电视台新闻评论部记者再军在谈起记者工作的危险时，就用顺叙方式讲了他的一段经历：

那是1998年初，跟《罚要依法》有关系。节目播出后，被处理的一些警察心怀不满，结果他们把气撒在配合我们采访的车队上，把人家的车无端地又查扣了。查扣了以后，车主只好找我们。当时我正在郑州采访张金柱撞人事件，听了以后，觉得有义务去纠正警察的错误。然后经过请示，部里说可以做一期后续报道。我马不停蹄就出发了。返回途中，车在山西、河南交界的太行山上，坡

很陡，地上又有冰，刹车失灵。危急关头，司机还算机灵，沉着地把车撞向了山体，才没有掉进万丈深渊，防止了一起车毁人亡的事故。大家被撞得头破血流，我也满脸是血，但侥幸没有大事，只是车彻底地毁了。[①]

再军的这段以第一人称进行的叙述，是根据事件的来龙去脉叙述的，行动的先后次序非常清楚。当然，作为叙述，它的时间、地点、人物、事件、原因、结果都是交待了的，特别是事件作为叙述的核心，交待得尤其明白，使人读了之后对事件有了一个全面清楚的认识，能够对《焦点访谈》记者职业的危险性增加强烈的感性认识，增强对记者们无私无畏、不怕牺牲的敬业精神的敬重。

2. 倒叙

就是先把要叙述的事实的结局或后面的某个突出的片断放在开头来写，然后再按事实的发展的时间顺序写出其经过。倒叙将事实从发展的高潮叙述起，与平淡的事实开头形成强烈对比，容易给读者造成奇峰突兀、峭壁千仞之感，这事实上是衬托手法在写作中的运用。它有助于增加文章的对比效果，给读者造成悬念，增强文章的可读性。如著名报告文学家柯岩的作品《船长》的第一部分《汉堡港的变奏》：

码头上人头攒动，指指点点，“汉川”、“汉川”之声不绝。有的人还特地带了老婆孩子来参观，说是让他们见见世面。明媚的阳光，彩色的裙衫，童声稚气的欢笑，一下子使得汉堡港这支一百多年的古曲，焕发出青春的明丽，奏出了奇异而动人的旋律。

这是一九七八年四月的一个星期天。

故事却还要从三月说起……

---

① 孙金岭著：《直问中国电视人》，中国海关出版社2002年版，第228页。

三月二十一日,“汉川号”在驶欧途中接到公司电报,返航时在汉堡港装运天津化纤厂成套设备,国内急用!

这段文字讲述的事实是由中国船长贝汉廷率领的“汉川号”远洋货轮在德国汉堡港引起的巨大轰动,然后倒回去讲述事件的由来。使得本文在阅读伊始就挑起读者的好奇心:“汉川号”为什么能引起那么大的轰动?她靠的是什么?她为什么来到了汉堡港?带着这样的悬念,读者就有一种不读完全文不罢休的释悬心理。

3. 插叙

就是在叙述的过程中,由于某种需要暂时中断正在叙述的事实,而插进另外的相关叙述,待插进的这段叙述结束后,又接上原来的线索进行叙述的一种叙述方式。插叙的内容可以是对往事的回忆,也可以是对叙述过程中涉及的某些事实的诠释说明。插叙使叙述内容从当前的时空延伸到更广阔的时空,使文章枝繁叶茂,增添了叙述的容量,可以帮助读者对事实的更深入理解。但需要注意插叙的起止要适当。要保证文章整体的连续性和流畅性,使文章头绪分明,衔接紧密。如迟子建《河柳图》中先写程锦蓝宰鸡,把鸡给宰飞了,李程爱向裴绍发报告,裴绍发捉住了公鸡,把公鸡杀死后交给程锦蓝打理。这时有一段插叙:

程锦蓝和裴绍发结婚两年了。裴绍发的老婆张桂芝三年前得暴病死了,而程锦蓝的丈夫李牧青四年前同她离了婚。裴绍发带着个女儿裴莺莺,而程锦蓝带着个儿子李程爱。裴莺莺十六岁,李程爱十岁。裴莺莺如今在城里读高中,李程爱则每天跟着母亲去学校读书。

(《作家》2000 年第 10 期)

本处插叙,交待了关于这个家庭的历史渊源,为“程锦蓝觉得

自己的新家庭就像一台自行组装的机器,运行时常常发生故障”打下基础。避免了很多小说开篇时出场时一连串人物介绍,使得开头冗长累赘的弊端。必要的插叙,使文章张弛有度,节奏流畅,也便于读者对事实的理解。

4. 补叙

就是在前面的叙述中有意隐匿事件发展过程中的某些关键、重要之处,待事件有了结局之后,再回过头去将隐匿处补充叙述出来的一种叙述方式。补叙能够对前文中叙述所留空白作必要的补充和弥合,使得全文严密饱满,不留破绽。如小说《祝福》叙述“我”年关时回到故乡鲁镇,第二天和第三天去看望本家和朋友,但作者故意略去第二天的情形,先写第三天看见各家忙着准备福礼,感觉十分厌烦,决计要走,下段开头则写道“况且,一想到昨天祥林嫂的事,也就使我不能安住。”由此顺理成章地转到第二天“我”和祥林嫂相遇的情形。文中对第二天遇见祥林嫂的叙述就属于补叙。

又如祁智的小说《陈宗辉的故事》中叙述了这样一件事,省领导到市财政局看望退休老同志洪泰仪,洪泰仪从四楼下来迎接各级领导,当省领导被一大群人簇拥着上搂去时,被看望的洪泰仪却被警察拦住了,没能跟上楼去。

20几个人进了楼道,还有20几个人被警察挡在楼下。陈宗辉看到局领导和警察说了什么,警察放他们进去了。洪老这才发现自己还在楼下,急忙拨开人群,警察一把就拦住了他。

“我是洪泰仪!”洪老说。警察想了想,问:“你是干什么的?”

“我是406的洪泰仪。”洪老指着楼上说。

“对不起,有任务,请你等会儿再回家。”警察说,“给你添麻烦了。”

……

大家又上了车,车一辆接一辆开走。陈宗辉坐的面包车开了,

他看见副书记没上来，而是在和洪老说话。他急忙向副书记招手。身旁的一个人说："他不去了。"他问为什么，那人说，刚才省委副书记在楼上问谁是洪老，因为洪老没有上楼，大家就把局党委副书记拉过去。

"什么，年龄也不对啊？"陈宗辉忍住笑说。

那人笑着说："对呀。省委副书记拉着你们的副书记的手说：'洪老啊，身体不错嘛。'"

"李书记怎么说？"车上有人问。

那人说："你们的李书记很镇定，说：'精神好，就年少。我们财政局的老干部工作做得不错。'"

（《新华文摘》1999 年第 9 期）

在这里，通过他人之口，补叙将副书记冒名顶替老干部的事放到事情结尾的地方来说，让读者在前面的叙述过程中充满猜疑和推想，调动读者的阅读积极性。对"那些陪同人员把什么特殊情况都考虑到了，他们即使不拉副书记冒名顶替，也会有其他办法巧妙应付；省委副书记即使能看破这一破绽，也不会揭穿，而是顺其自然，使得大家都方便"的做法作了形象犀利的讽刺。

5. 分叙

就是分别叙述同一时间不同地点发生的互有关联的若干事情的叙述。即花开两朵，各表一枝。《三国演义》中常有"这头按下不表，先说那头"之类的话语。就是分叙的一种典型形式。分叙对于表述同一时间不同地点发生的互有关联的事件具有重要作用。它能使一个繁杂的事件变得条理分明，层次清晰。我们学过的文章如《为了六十一个阶级兄弟》就使用了分叙手法。而张胜友记写海湾战争的报告文学《沙漠风暴》就成功地运用了分叙手法：

……在短短的几十分钟内，一个极其重大生死攸关的决策就

这样做出了——次日(即1990年8月2日)凌晨2时,伊拉克的六万大军,三百五十辆坦克在飞机的掩护之下,以迅雷不及掩耳之势突入兵不足二万、战斗机不过百架的科威特,并直捣其首都科威特城。

……法国总统密特朗向联合国安理会紧急提出了一项六点声明草案,“最后呼吁”和平解决海湾危机,但于1月15日上午遭到美国、英国、苏联的坚决反对。至此,通往地狱之门打开了。

——美国

众、参两院分别以二百五十票赞成对一百八十三票反对和五十二票赞成对四十七票反对的投票表决,完成授权总统对伊拉克发动进攻的立法程序。……

——伊拉克

巴格达电台宣布从即日起由萨达姆总统直接指挥全国军队。同时宣布将服兵役的法定年龄从十八岁降至十七岁,所有年满十七岁的男子都必须到征兵办公室报到,否则将受到法律的严厉制裁。总统则又一次扬言:“只要战争一爆发,美国军队必将淹没在血泊之中!”……

——约旦

……

在1991年1月15日,所有和平解决海湾危机的努力均告失败,战争不可避免地发生了。各个国家对战争采取了不同的政策和措施。使用其他叙述方式很难完成对这样一个涉及世界多个国家、地区的重大事件的描述。而分叙则很容易地解决了这样一个难题。它将每个国家对战争到来的应付办法一个一个地分开来叙述,使得这样一场规模庞大、涉及面极广的战争得到很好表述。这种叙述方式值得我们借鉴。

四、叙述的人称

叙述的人称是指叙述者所处的角度和观察点。我们通常把叙述的人称分为第一人称、第三人称和第二人称。

第一人称就是叙述者以"我"为参照物,叙述我所见、所闻、所思、所感的叙述方式。第一人称叙述时叙述者处于目击者或者参与者甚至于亲历者的身份,因而其所叙事实的真实感极强,极易获得读者的信任。但第一人称叙述由于叙述者只能讲述自己所见、所闻、所感,对于他人的心里所思所想以及叙述者没有亲历的时空所发生的事件经过都无从把握,因而它不免带有主观性,不一定能全面客观地反映人、事、物的真实面貌。

第三人称就是叙述者站在局外人的角度,向读者叙述第三者的情况的叙述方式。运用第三人称叙述的好处是作者站在发展变化的人、事、物所处时空之外,以一种全知全能的姿态向读者叙述。这时,叙述者不只了解叙述对象的外观,而且还能透视叙述对象的内在机理,因而它主要适用于对叙述者完全了解的叙述对象进行叙述。第三人称便于叙述者对众多情节和细节的驾驭,便于从宏观的角度构建鸿篇巨制。但由于叙述者在叙述时并不是身处其中,因而真实性上不一定能得到保证。

第二人称就是叙述者与被叙述者面对面地交流,讲述被叙述者的发展变化过程的叙述方式。这是一种特殊的叙述方式。这种叙述方式中的被叙述者常常不在叙述者所在的时空中出现,而多是在叙述者的想象中出现。在叙述对不在此时此地的亲人、朋友、恋人的怀念时,常常使用第二人称。它的好处在于面对面的谈话,心与心的交流,是真情的自然流露,是诚意的自然表现,运用这种方式写作的文章,使读者犹如身临其境,极容易受到感染,与叙述者发生共鸣。但在写作时要注意情感的适度抒发,避免情感的过

分宣泄，以免给读者造成阅读时的情感压力。如毛岸青、邵华的散文《又是秋风秋雨时——缅怀我们的岸英哥哥》：

岸英哥哥，你始终如一地坚持着你赴朝的初衷，像一位哨兵那样，无论是风霜雨雪，还是丽日皓月，你都坚定不移地屹立在你曾经为之流尽最后一滴血的异国土地上……可我们想你啊！哥哥！想看看你啊！

这段文字运用了第二人称叙述，叙述者毛岸青、邵华处于现实时空，而被叙述者毛岸英却不在此时此地，早已长眠于异国土地上，对毛岸英的叙述，是对想象中的人物进行的叙述。发自心灵深处的情感在叙述过程中得以真实地表现出来，深深地打动着读者。

第二节　描写

一、描写的界定

描写是对人、物、景等进行绘声绘色绘形的描画和摹写的表达方式。描写是一种展现人、物、景本来面貌的方法，描写的对象不一定是处于静止状态，很多时候描写对象是处于运动状态的。对不同时间、地点的人、物、景进行描写，有助于读者获得关于一个特定的人、物、景的更广泛信息，从而多方面、多层次地理解描写对象。

描写和叙述有明显区别。形象地讲，如果说叙述像流动的水，那么描写就是这流水的一个剖面；如果说叙述就像电视里的一个正在播放的镜头，那么描写就是一个定格的画面。抽象地看，叙述

的语言是线条式的，有明显的连贯性，特别突出其过程性；而描写则注重展现形象，生动地表现描写对象。因而，要分辨是描写还是叙述，主要是看其艺术表达效果。如果是对人、物、景的再现，能够给以真实的印象和真切的感受，那就是描写；如果对人物的经历、事件的经过或物品的产生过程进行的记写和叙说，而不是重在形象的描绘摹写，则是叙述。但叙述和描写并不是截然分开的，而是有机联系在一起的。往往叙述中有描写，描写时也可涉及叙述。除了从表达艺术效果来看之外，有时还要考虑文章的总体笔调及体裁特点，这样才能分辨清楚。

二、描写的作用

描写的对象主要是作者所见到的人、事、物，主要是描写作者视觉所见。将作者所见的山川风貌再现给读者，也可将作者所见人物形象栩栩如生地刻画出来，还可以对人物活动的社会环境和自然环境进行表现。当然，如果作者与描写对象距离很接近，其中也可能少量包含作者听觉、味觉、触觉等描写。准确生动的描写，能够给读者身临其境的印象和感受，它对于给局外人传达信息，加深局外人对描写对象的认识有较大的帮助作用。

三、描写的类型

同一个描写对象，可以用不同的方法描写出来；同一种方法，也可以对不同的对象进行描写。描写的对象与方法是时时联系在一起，密不可分的。

按照不同的分类方式，描写可以分为不同的类型。按描写对象分，可分为人物描写、景物描写、场面描写、细节描写；按描写的角度分，可分为直接描写和间接描写；按描写的文笔分，可分为细

描和白描。

(一)描写对象

1. 人物描写

人物描写,是指对人物的肖像、语言、行动、心理等方面进行的描写。

(1)肖像描写

就是对人物的外貌特征进行描绘。肖像描写的内容包括对人物的容貌、身材、表情、衣着、姿态等进行的描写。肖像描写展示的是人物的外观,但它却是人物心灵和性格的表现形式,对于表现人物性格,窥知人物内心都有重要的作用。由于人是社会的人,是各种社会关系的总和,人的肖像不只打上了深深的时代烙印,也或多或少受着周围环境的影响,而个人生活经历也必将写在其脸上或表现在其衣着中。因而,在写作中,肖像描写可以给读者展示人物形象,对刻画人物性格,反映人物精神面貌,揭示人物身份,联想人物境遇,反映人物所处自然和社会环境都有重要作用。如莫言的短篇小说《冰雪美人》中就有对主人公孟喜喜的肖像描写:

有一次我用薄荷的叶子堵住被他们打破的鼻孔从河边往回走,恰好与她相遇。她手里撑着一把明黄色的遮阳伞,上穿一件薄如蝉翼的小衫,下穿一条超短的皮裙,手上涂着红指甲,脚上也涂着红趾甲,手腕上戴着个金手链,脚脖子上戴着金脚链,完全是一副“卖那个”的样子了。没有变的是她上翘的嘴角和嘲弄人的笑容。她将小伞扛在肩上,微微一笑,露出更加晶莹的牙齿,说:你怎么变成了这样副模样?我对着她脚前的土地啐了一口,转身就走了。

(《青年文学》2000 年第 12 期)

作者通过“我”这个尚未接受过现代文明洗礼的乡村孩子的眼光来看孟喜喜，对利用家乡优越的旅游资源开办起了美发店的孟喜喜进行了肖像描写，给我们展现了一个出污泥而不染，外表美丽内心善良却又经常受到谣言和误解伤害的冰雪美人形象。这使得小说结尾孟喜喜生病时被医生冷落，不幸芳华早逝带有更大的心灵震撼性。

(2)语言描写

就是通过人物的独白、演唱、对话、会谈等对人物进行刻画的方法。言为心声，语言描写通常是人物所思所想的直接或间接透露，因而，语言描写要注意个性化，要与人物的职务地位、文化水平、习惯爱好、当时心情等相符合，切忌异口同声，语言不合实际。要运用简洁经济的笔墨，写出人物的个性化语言，使读者读其言而知其人，闻其声而知其性。如：

孙金岭：作为谈话节目的主持人，除了需要具备你刚才讲的会倾听和表述外，还有别的吗？

崔永元：第三点，我觉得应该善解人意。因为他来和你谈话，无论是主动要求和你谈话，还是你请来的，都要完全尊重他，发自内心地尊重他。这种尊重不仅体现在迎来送往，其实还体现在每一个细节上。我们的现场非常挤，有时候观众坐得特别满，我在采访观众的时候，我不可能每一次都和被采访的观众站到一排，如果碰到我站的地方比他高一排时，我会高出他许多，这样会对他心理造成一些压力，所以每当这时我都是弯着腰举着话筒，让他心里能平静下来。……而跟孩子说话，我从来都是单腿跪在地上，一只手要扶着孩子的肩膀。[①]

---

①　孙金岭著：《直问中国电视人》，中国海关出版社 2002 年版，第 27 页。

在这里，孙金岭作为采访者，其问话简洁明快，既对前面有所概括，又开启了后来的问题。而崔永元作为谈话类节目的主持人，其语言充分反映了他尊重受众，贴近受众生活的一面。对二人的语言描写，充分展示了二人的职业特点和敬业精神。

(3)行动描写

就是对人物在特定环境中的行为运作进行描写的方法。行动描写，不单要写出人物在环境中的主要动作，更要写出行动的细节。这样，人物的一举一动、一颦一笑，才具有其独特个性，也才能真正透露其内心世界。如李鸣生的报告文学《澳星风险发射》中，在写到 1992 年 3 月 22 日长征二号捆绑火箭发射澳大利亚卫星失败时：

第一个靠近发射台的是志愿兵王招华。他刚一靠近发射台，一股气浪迎面扑来，一下便将他冲倒在地。他只好从地下一寸一寸地爬着过去。经两千度高温灼烤过的发射台，被王招华的双脚踩在上面，"哧哧"作响。而刚被烈火炙烤过的火箭底座的连接螺栓，更是灼烫难忍。但王招华扑上去，忍着灼烫，硬是用双手将连接螺栓插入螺孔，然后再迅速用扳手将其固定。接着，与航天部的专家们一起，又用钢丝将另外三个连接螺栓迅速固定。

(《当代》1993 年第 2 期)

在火箭发射卫星失败，火箭随时都有可能倾倒，要是不迅速固定，后果不堪设想。就在这样危险的情况下，通过对王招华的行动描写，表现了一个中国军人不怕牺牲、英勇向前的大无畏精神。

(4)心理描写

就是对人物在一定情景中的想法、感受、情绪意识等进行的具体刻画。心理描写是直接对描写对象的内心进行的剖示，它是人物内心世界的直接反映，对于认识人物的思想和行动提供了内在

依据。

2. 环境描写

环境描写，包括自然环境描写和社会环境描写。自然环境描写是指对自然界的花草树木、湖泊山川、季节气候等进行的描写，它一般说来是自然存在的，没有经过人为的加工的环境。自然环境在作为文章有机组成部分时，一般都渗透了作者的审美思想和审美情感，带有一定的寓意，为文章主题服务。有时为人物的活动提供时间、地点、季节、气候等条件，暗示人物的心境或处境，推动情节的发展。如裘山山的小说《结婚》中描写“我”从昌都被送到要走6天才能到的嘎玛兵站与“你父亲”结婚的路上，天气情况异常恶劣：

狂风卷着雪片，在天空中乱舞，好像要吞噬掉我们。雪花落在我们的帽檐上，眉毛上乃至睫毛上，因为体温而变成冰凌子。鼻子和面颊都冻得发麻。被汗水湿透的衣服很快结成了冰，像牛皮一样发硬，一挪动就喀嚓作响。雪越下越大，风越吹越猛，我听见自己的牙齿在得得得地响。

（《解放军文艺》1999年第7期）

这样一段自然环境描写，生动地表现从昌都到嘎玛间的大雪山的恶劣天气，为“我”服从组织安排嫁给“你父亲”奠定了基础，也为下文小冯为了护送“我”安全到达兵站与“你父亲”结婚在路上滑下雪山深渊不幸牺牲埋下伏笔，使得“我”与“你父亲”结婚成为一种刻骨铭心的记忆，回答了前文“我为什么会嫁给你父亲？”“为什么不情愿，却没有拒绝”的设问。

而社会环境则是指对社会关系、风俗习惯、居室布置等进行的描写。社会环境是以自然环境为基础的。它深深打上了人为的烙印。社会环境为人物的活动提供社会舞台和历史背景，或者借以

反映人物性格、情趣等。如何建明的长篇报告文学《龙门圆梦》在写中国的学生血战“黑色七月”的时候，对社会环境进行了这样一段描写：

从1977年恢复高考到2000年，中国经历了23个高考的年头。23年的岁月仿佛弹指一挥间，人们发现高考同为一件事，今天与昨天的情形截然不同。当年，人们是多么的期盼恢复高考，那些多年失去了上大学的学子们一听说可以参加高考了，就像黑暗中重新见到了太阳，就像枯萎的生命遇见了雨露。然而20多年过去了，当他们的孩子也开始考大学时，别说他们的孩子对高考感到害怕，当年在高考中出尽风头的高考佼佼者也异常迷惘和紧张，甚至比自己当年进考场的心情更加忐忑不安。

（《中国作家》2000年第5期）

这段描写反映了近年来高考所在的社会环境的变化。这种变化，明显地反映在高考不仅意味人们是否能够“脱了草鞋穿皮鞋”，更意味着一生的贵贱身份可能由此确定。这样一段社会环境描写，渲染了一种激烈竞争的社会气氛，为下文社会各界为了高考而做出的各种匪夷所思的努力埋下伏笔，使文章一开始就吸引读者。

3. 场面描写

场面描写是对特定的时间和空间条件下，以人物的活动为中心的生活画面的描写。场面描写表现的是活动着的形象，所以，场面描写既要反映人物的活动，又要反映人物活动的过程，形象性与连贯性是场面描写经常交织在一起的，虽然写作时可以各有侧重，但二者却是缺一不可的。场面描写的内容很多，既可以是万炮齐轰、硝烟滚滚的激烈战斗场面，也可以是小桥流水、儿童采莲的恬静和谐场面；既可以是高楼大厦中白领丽人有条不紊的工作场面，也可以是迪吧歌厅里红男绿女狂欢发泄的娱乐场面。如王安忆的

小说《喜宴》中就有一个描写喜宴的场面：

他们进了屋，黑洞洞的土坯屋里，依墙坐满了吃酒的人。里间屋是女性，外间屋是男客，统是袖了手，也不怎么说话，有些拘谨，又有些严肃，耐心地等待着开席。他们这一伙人，并不分男女，挤坐在当门，看着人们忙乱。门前院子里张了油布，做了个大篷，底下放了案板，等着上客。阴着的天，被油布一衬，又有些发黄。油布有些破绽，不晓得使用过多少婚丧嫁娶，有碰碎的雨点洒下来，碰巧溅到脸上，冰凉的，就缩一缩脖子。老师的朋友是指挥，在细雨中划动着瘦长的四肢，佝着背，跑到东，跑到西。做新郎的老师只偶尔地露面。他的骆驼绒长大衣里面是新哔叽呢的制服，口袋上还别了一朵红绒花，军帽则换了蓝呢帽。他脸膛更红了，嘴抿着，想不笑，又做不到，嘴角就一动一动的，看上去就孩儿相了。……

（《上海文学》1999 年第 5 期）

作者对这个场面的描写，表现了贫穷的小岗人对结婚举办喜宴的重视，特别是新郎及其学友的行动，更写出了一种喜庆气氛。当然，这样一个场面，给我们的信息远不止这些，现场人们的衣着打扮、礼数器物都给我们透露出更多的信息，这是一个有悠久历史的地方，这是一种熟悉的喜宴。

4. 细节描写

细节描写就是对生活中细小但又有典型意义的环节所作的特写式描写。它是叙事性文章的最小描写单位。它可以把事物最细微、最本质的情状特点鲜明而逼真地呈现在读者面前。精确的细节描写能够起到以小见大，窥一斑而知全豹的效果。如刘继安的中篇小说《夹缝》中的小慧那出售非法生产的光碟的店铺被黑社会强收保护费，她说手头紧打发掉对方后，有这样一段描写：

……姚欣试探着说:“小慧,你如果手头紧的话……”话没说完叶小慧就打断她:“你当我真没钱是不是?”说着她哗地撩起上衣,露出缠在腰间的一条细长布包,让姚欣看。布包粗针大线地缝得挺结实,里面塞满百元大钞。姚欣忍不住笑了:“你刚才还说身无分文,怎么转眼间就腰缠万贯了?”小慧顽皮地眨着眼,也扑哧一声笑了,却不答话,拉了她的手就走。

(《人民文学》1999年第5期)

这里通过叶小慧显财的这个细微的动作描写,把叶小慧在爱情失意之后毅然辞职自闯天下,冒着极大风险经营非法光碟赚钱,与各方人物巧妙周旋,其动作情状被写得栩栩如生,塑造了一个性格泼辣、敢爱敢恨的假小子叶小慧的形象,读后给人留下深刻印象。

(二)描写角度

描写角度是指描写时作者观察对象所处的角度。按描写时作者所处的角度不同,可将描写分为直接描写和间接描写。

直接描写也称正面描写,就是对所描写的人、物、景作直接的刻画和摹写,不借助于其他媒介物来进行烘托。这是我们常用的描写方法。

间接描写也称侧面描写。就是对所描写的人、物、景不作直接的刻画和摹写,而是借助于媒介物的描写,来烘托所要描写的人、物、景。这种描写方法曲折委婉,能够给读者留下较大的想象空间,为人、物、景的出场作好心理铺垫,可以增加文章的主题内涵和艺术感染力。

（三）描写文笔

描写按照文笔分，可分为白描和细描。

白描本来是绘画术语，移用到写作中来，指用最简练的笔墨，生动、传神地勾勒出描写对象的轮廓形象。如钱友荣、刘冬梅的人物通讯《贺普仁：中国针灸临床第一号》中：

“来了，快请进。”贺普仁从东厢房出来，他体态健壮、面色红润、声如洪钟，实在不像一位 74 岁的老人。

（《中华英才》2000 年第 19 期）

这里，只用了几个词语，就把贺普仁这个老针灸专家的大概形象给勾勒出来了。白描用笔简省，但能让读者在较短时间内知道描写对象的大致情况，所以在写作中使用频繁，不只是主要人物常用白描，非主要人物也大都使用白描。

细描，也叫工笔，是指用细腻入微、工整细密的笔触，对描写对象进行精雕细绘，使其纤毫毕现的描写方法。细描的笔法细腻，色彩鲜明，能把描写对象纷繁多姿、色彩缤纷的状态表现出来，传情达意准确到位。如王家达的报告文学《天下第一鼓》描写舞剧《丝路花雨》的编导、我国著名的敦煌舞蹈艺术家许琪打鼓的场面：

……一个二起肢，将大鼓猛地抛向空中，然后一个急转身，右脚高高举起，鼓鞭从胯下打上去，重重地击在旋转飞舞的鼓面上，发出轰然大响。然后又一个大转身，那鼓轻轻落下，她又扬起右脚，鼓鞭从腿下迎向那急速转动的鼓面。如是者二十余次，完全进入一种忘我境界。打得挥洒自如，汪洋恣肆，只见鼓桶飞舞，鼓声涌动，犹如黄河之水，滚滚而来。最后一个雄鹰展翅，鼓声戛然而止，她袅袅婷婷立在那儿，不喘一口气儿，脸色正正的，连一丝汗粒

儿都没有。……

（《人民文学》1993 年第 12 期）

这段描写，细腻入微地把许琪打鼓的姿态、动作、神情等呈现在读者面前，给读者一种在场亲眼所见的感觉。

第三节 议论

一、议论的界定

议论，就是对某个现象或问题发表自己的观点或看法，以讲道理、明是非为的目的表达方式。

议论有三要素，论点、论据、论证。论点是作者在文章中提出并加以证明的观点。它表明作者赞成什么、反对什么。也称论断。论点一般是一个高度精炼的判断句，它能清楚地表明作者要阐述、证明的对象。论点包括中心论点和分论点。中心论点表明作者对现象或问题的最主要、最基本的看法或主张，在全文中起统帅作用。分论点则是从中心论点衍生出来的若干小的思想观点，它从属于中心论点，为阐明中心论点服务，每篇议论文只有一个中心论点，但可以有几个分论点。从这个意义上说，分论点可以看做是中心论点的论据，它从不同的方面证明中心论点。中心论点与分论点的关系是纲与目、整体与局部的关系。

论据是用以证明论点的事实和理论依据。论点是建立在论据的基础之上的。论点是从很多的现象和观念中抽象出来的观念，论据是论点强有力的支撑。如果论点没有强有力的论据支持，那就好比沙滩上的大厦，终将倒塌。建立在真实丰富而有说服力的

论据基础上的论点，具有无可辩驳的说服力。

论据可以分为事实论据和理论论据。事实论据包括历史和现实生活中的重大事件、具体现象、事例，以及统计数据等。事实是不容否定的，事实具有强大的说服力。事实论据在证明论点时对论点有重要的证明作用。理论论据包括科学原理、名人名言、方针政策、领导人的重要讲话等。理论论据可以加强证明的深度和广度，能够从面上来证明问题。论点与论据之间是观点与材料的关系，论据要紧紧围绕论点来选择和使用，才能保证证明的科学、周严、有力。

论证，就是运用论据来证明论点的方法和过程。论证也叫证明。论证可以提示论点和论据之间的内在逻辑联系，如果说论点解决的是证明什么的问题，论据解决的是用什么证明的问题，那么论证解决的就是如何证明的问题。论证是论点与论据的桥梁，只有桥梁牢固、通畅，议论才会顺理成章，流畅自然。

二、议论的作用

不只议论文，在纪实作品、文学作品中，都可能用到议论。但在不同文体中，议论的作用有所不同。

纪实作品或文学作品中主要是通过对客观事物的具体叙述和描写以反映现实生活，议论常结合具体的叙述或描写穿插进行，一般没有系统完整的论证。议论在文中主要是起画龙点睛的作用，表明作者对所叙述、描写的对象的观点、态度和感情。

议论文中的议论一是直接表明作者对问题或现象的观点和态度，一是直接影响读者对问题或现象的理解。它直接揭示问题或现象所蕴含的道理，即事物固有的性质或规律、本质或意义，它不是拘泥于问题或现象的外部表象，而是深入其本身，着重诉诸于读者的理智，它主要是通过概念、判断、推理、证明和反驳等逻辑思维

手段进行说理，以影响读者的理解与判断。正因为如此，议论文在人们的生活、工作、学习中，特别是在学术研究和文秘工作中，成为必不可少的工具和重要手段。

三、论证的类型

议论的目的是讲道理，明是非，因而作者必须表明自己对议论对象的肯定或否定态度。所以我们常把论证方法分为立论和驳论两种类型。在议论文中，运用真实准确的事实和充分有力的道理证明自己的观点正确的论证方法叫立论，也叫证明。而使用正确的论点和论据批驳对方错误的论点和论据，进而确立自己正确的论点的论证方法叫驳论。立论文是以立为主，驳论文则是以破为主，兼要立论。

（一）证明的方法

写作中，主要有以下几种立论方法。

1. 例证法

例证法就是运用典型事例来证明论点。也就是摆事实，讲道理。事实胜于雄辩。一个切中要害的事例，比引用大量名言和理论更有效。例证法是运用归纳推理形式进行论证的最基本、最常用的方法。如王跃的《老茶客闲话》中的短文《文人浮躁》：

老茶客说从文人身上的浮躁可以看出当前都市人的浮躁。文人仿佛是都市人的一滴血，可以化验出都市病来。文人整天坐不住，吃宴会坐两三个钟头仍稳如泰山。文人 BP 机十分钟要响三次，一年打烂一部电话。发稿越发越短，仿佛成了电报。但胃口越吃越大，文人成了华威先生在会议间穿梭。

小茶客说文人文章越写越水，享乐越操越高级。唱卡拉 OK

要到 KTV，抽烟先看牌子，喝酒只喝进口，澡要洗桑拿，床必须有席梦思。文人只读短文，长篇看说明，中篇看结尾，短篇看三行，报纸只看文摘版。文人的浮躁还表现在胆量上，写作家不读作品，写企业家不去跑点。文人肚里装着各种路子，只需换人名和时间。

（《成都商报》1999 年 6 月 13 日）

文章先摆出论点，然后列举了多个概括性事实来证明观点，形象生动，幽默诙谐，富有说服力，很容易赢得人们的认同。

2. 引证法

引证法就是运用科学的法则、公认的道理、名言警句、方针政策、格言、俗语、成语等来证明论点的方法。在引证时，一定要注意所引用话语是广泛流传并被事实检验是正确的。一旦所引用的材料是有漏洞的或是错误的，那将大大减弱论证的说服力甚至于弄巧成拙，给竞争对手留下攻击的把柄。炳伟在专论文章《领导干部要善于动脑动笔》中运用了引证法：

在学习中要注意动笔。一是做笔记。毛泽东读书的特点是："不动笔墨不看书"。翻阅毛泽东读过的书籍，其中许多篇章，都做了标点、断句，加了着重线和各种不同的读书标记，批上"此论甚精"，"言之成理"或"此论甚合吾意"等。对于有些句子和段落则画杠打叉，批上"不通"、"荒谬"或"陋儒之说也"等语，这些都反映了毛泽东善于思考，认真读书的可贵精神，我们应该很好地学习。二是记笔记。记笔记可以促进知识的理解和记忆，也是积累资料的有效途径。还可以采取制作学习卡、剪报资料等形式。三是写文章。邓小平早在 1950 年就大力倡导"领导同志要学会拿笔杆"。写文章的过程是督促领导干部学习的过程。如果一个人理论水平太低，知识面窄，对马列主义、毛泽东思想、邓小平理论和江泽民"三个代表"重要思想一知半解，对党的路线、方针、政策不甚了了，

对相关的政治、经济、哲学、历史、科技、文学等方面的学问知之甚少，腹无诗书，胸无点墨，让他写文章，岂不是赶鸭子上架？

（《人民日报》2002 年 4 月 24 日）

本段文字引用了“不动笔墨不看书”、“领导同志要学会拿笔杆”等名人名言，也引用毛泽东的读书笔记上的相关批语。另外，本段文字还使用了例证法，文章列举了毛泽东在读书时善于动笔的事例。在谈到笔记的方法时也列举了制作学习卡片、剪辑报刊等形式。使得全文层次清晰，逻辑严密，既有全面论述，又有个别论证。文章短小精悍，生动形象。

3. 喻证法

喻证法就是使用比喻来说明道理。比喻这种修辞，能够把人们不常见的或抽象的形象或观念化为通俗易懂的事物来帮助读者理解。运用比喻，要注意本体和喻体之间确有关联，而且这种关联是有助于论证论点的才行。如上文在谈到如果一个“学问知之甚少，腹无诗书，胸无点墨，让他写文章，岂不是赶鸭子上架”时，就用的是一个比喻，把没有学习而强行写文章的比作赶鸭子上架，比喻贴近生活，使枯燥的理论论证变得生动活泼。

4. 比较法

比较法是通过两个或多个事物的相互比较来证明论点的方法。运用比较，可以使事物不太突出的特征变得明显，有助于读者的理解。就好比一个小土坡一样，看起来不太高，但是如果我们给他切出一道万丈深渊，那就会觉得雄奇险峻多了。有高峰必有深谷，有对比才有效果。比较时要注意选好参照物，以映衬或对比所要论证的对象。

5. 类比法

类比法就是利用两个事物在某些属性上的相同，去证明它们在相关联的其他属性上也相同的方法。类比法可以起到触类旁通

的作用。它是通过已知信息,推知其衍生信息也一样。就好像几何中如果两个三角形的边的比例是相同的话,他们的角度也对应相等一样。因而,我们可以通过对事物的部分了解,预言或假想事物的其他关联属性。

6. 因果法

因果法就是用原因去证明结果或者用结果证明原因的方法。因果法同演绎证明有密切的关系,它实际上是省略掉了某些步骤的演绎证明。运用因果法来证明论点,必须确保原因是结果的充分必要条件,否则其推论过程就可能存在漏洞,给别人留下攻击的把柄。

(二)驳论的方法

驳论就是要先推翻某个观点,证明其是错误的,然后树立起另一个正确的观点。要推翻一个观点,可以直接推翻,也可以通过毁其根基或抽掉其支柱的方法来间接推翻。

1. 反驳论点

反驳论点,就是用事实和道理直接证明对方的论点是错误的。反驳论点的方法,主要用于对方的论点与人们的常规认识相违背或明显与客观实际相违背,对于那些强词夺理的人适用反驳论点的方法。如古平的文章《日本必须正视历史》:

小泉21日在突然参拜靖国神社后强调说,他前往参拜"是在经过深思熟虑后进行的",甚至表示此举不会对日中关系产生什么影响。小泉以为,参拜靖国神社只要避开"八一五"日本战败日,在"时间差"上做文章就能逃避中国等亚洲国家人民的谴责,那是打错了算盘。中国政府反复声明,日本承认并反省过去的侵略历史是发展中日关系的政治基础,在事关这一重大原则问题上,谁也不要指望中国人民会做出丝毫让步。中国人民坚决反对日本领导人

以任何借口、任何形式、在任何时间参拜靖国神社。小泉首相出尔反尔、反复无常的举动，增加了亚洲邻国对日本领导人的不信任感。

（《人民日报》2002 年 4 月 23 日）

本文针对小泉首相的荒谬言行，直接进行反驳。因为这是明显的自相矛盾的行动，所以采用直接反驳论点的方式显得一针见血，尖锐犀利，表现了我国在重大原则问题上立场坚定、是非分明的态度。

2. 反驳论据

反驳论据就是通过证明对方论据是虚假的或站不住脚的来反驳对方论点的方式。因为论据是建立论点的基础，论据一旦被推翻，那论点自然就土崩瓦解。

3. 反驳论证

反驳论证就是通过对对方论证方法存在的不合理之处进行反驳以达到反驳论点的目的。反驳论证重在于通过推翻其结构，找出其论点和论据之间存在的不合理之处，使其论据无法支撑论点，说明论点和论据之间的联系是无机的或不紧密的，以此证明论点之不成立。反驳论点是直接反驳的方法，反驳论证和反驳论据都是间接反驳的方法。如邹国方的文章《莫把选代表视同选劳模》：

据了解，在以往的县、乡人大代表换届选举过程中，一些地方的选民把选人大代表与选劳模等同起来，使一些选区中的代表候选人大部分都是劳模或先进。……笔者认为，选民把选人大代表等同于选劳模的做法实在不妥。

选人大代表之所以不能等同于选劳模或选先进，在于人大代表有人大代表的基本素质要求，劳动模范有劳动模范的基本素质要求，两者的内涵有很大区别，彼此不能混为一谈，更不能等同起

来。根据代表法规定,人民代表要履行选举、表决、质询、罢免和出席人代会等各项职权,必须具备与权力机关相适应的基本素质,主要是:一、模范地遵守宪法和法律法规;二、努力为人民服务;三、有事实上的社会活动能力和参与国家事务管理的能力,能履行代表职责;四、能联系群众听取和反映他们的意见和要求。可见,选人大代表时,主要考虑代表候选人是否具有人大代表的基本素质,而不是看代表候选人是不是劳模或先进工作者来确定。

(《人民日报》2002 年 4 月 17 日)

本段驳论,主要是针对个别地方把选人大代表视同选劳模或选先进的问题,通过对人大代表素质要求和劳模或先进的素质要求的不同,论证了二者的标准是不一样的,因此把二者混为一谈是不正确的。通过反驳论证达到了反驳论点的效果。

第四节 抒情

一、抒情的界定

抒情就是作者的感情在文章中的表白和抒发。人非草木,孰能无情。古人把喜、怒、哀、惧、爱、恶、怨归为人的七情,把生、死、耳、目、口、鼻归为人的六欲,把七情六欲看成人的与生俱来的本能和生存驱动力。于是人们在心中情感有所郁结,不吐不快时,常常借助写文章来抒发感情。

抒情是抒情性文章的主要表达方式,有时也用作辅助性表达方式用于叙述性文章和其他文章中。

二、抒情的作用

古人或登高而歌，或末路悲秋，或歌以咏志，或强赋新愁，或壮怀激烈，或浩然长叹。情动于中，往往无可阻挡，如大江放闸，倾泻而出。种种深情，入于文章，更显文采精华，情感荡漾，读者往往受到感染，直至有读之泣下如雨的场景出现。

抒情的出现往往是因为作者触景生情，或缘事而发。可以看出，抒情是需要有导火线的，无“感”也就无“情”，即使强行表达也是虚情。作者在文中所抒之情必定要是真情才能打动人，矫情、无情、滥情是不能给读者良好印象的，也谈不上打动读者。当然，既然情因人生、情因事发、情因景触，所以情必须源于客观事实又高于客观事实，情必须要有创造性，作者所抒之情要把读者带入新的境界、新的氛围才行。

抒情的作用主要在于：抒发作者心中情感郁结，使作者感情得到释放，从而维持自身的心理平衡。表现在文章中则可以增加与主题有关的信息，扩大文章的信息容量，增强文章的感染力，替代性地抒发读者心中郁结的情感，为作者与读者双方提供一个交流互动的渠道。

三、抒情的方式

抒情的方式可以分为直接抒情和间接抒情两种。

（一）直接抒情

直接抒情就是作者在文章中不借助其他媒介物就直接抒发自己心中的感情，也叫直抒胸臆。直接抒情表达方式直露、大胆、浓烈，往往使用于事件发展到高潮阶段，人物感情已是郁结勃发之

时，如地下岩浆，埋藏的时间越久，埋藏得越深，爆发得就越激烈。就如艾青的诗："为什么我的眼里常含泪水？/因为我对这土地爱得深沉……"

但直接抒情往往因其显露、大胆、浓烈，用得过于频繁，则容易显得空洞、短暂、轻浮，因此，要谨慎使用，在不得不使用时才使用直接抒情。如卢跃刚的报告文学《以人民的名义——一起非法拘禁人民代表案实录》中作者在写了娄底地区司法混乱的情况后，作者写道：

> 检察官视若无睹、置若罔闻的态度，纵容了专案组公安人员的违法乱纪行为！
>
> 这个以打击政敌为目的专案组，在某些当权者的支持下，几乎到了肆无忌惮、无法无天的地步！随意传讯，随意关押，威胁，利诱，恫吓，拷打，逼供，套供，指供，无所不用其极！一个小小的娄底市，一个地区所在地的县级市，近一年的时间里，警车常鸣，一片恐怖，民不聊生！
>
> （《当代》1993 年第 3 期）

作者在这里立场鲜明、态度明确地对娄底地区的部分司法干部腐败的行为表示了坚决否定，表明了作者对非法拘禁人民代表的事件的反对和愤怒。作者爱憎分明的立场、正义凛然的气魄让读者肃然起敬，很好地起到了揭露腐败、团结人民的作用。

在当前的大学生作文中，无病呻吟，为赋新词强说愁式的直接抒情还较普遍，这是应当引起注意和改善的。直接抒情必须要有节制，要建立在情感的郁结已经到了不得不发的地步才能使用，决不能随便滥用。一般情况下要控制使用直接抒情，抒情都应当渗透在字里行间，借其他媒介物作为载体来抒情，也就是运用间接抒情方式。

（二）间接抒情

间接抒情就是借助于相关的媒介物而间接表露感情的方式。这些媒介物可以是事件，也可以是景物，还可以是论述的问题。在写作过程中，常常表现在对事件的叙述、对景物的描写、对问题的议论过程中，通过感情色彩不同的字词句的选用来抒情。因而，我们常把间接抒情分成三种情况：

1. 借助叙述抒情

就是通过对生活中的事实的叙述来抒发作者自己的感情。由于人们的活动往往受到感情的影响或驱使，这样叙述的事实也就带有人物的某种情感，而作者在叙述时使用的笔触，也暗含着作者对所叙事实所持的态度。这种感情曲折委婉，含蓄蕴藉，耐人寻味。如夏训诚、胡文康的文章《彭加木失踪之谜》对我国著名科学家彭加木1980年6月在罗布荒原进行探险考察意外失踪，党和政府高度重视，先后4次派遣大队人马深入荒原寻找。请看原文对第四次寻找的叙述：

除用拉网方法对疏勒河谷地区进行全面寻找外，对脚印消失处周围的20～30公里，加大了寻找密度，进行了重点寻找。最后阶段还组织了7人小分队，乘两部汽车，以“八一泉”为中心，尚克孜勒塔格山边沿，向东西方各寻找20多公里，找了几十条大大小小的山沟，有的大山沟汽车开过去10多公里进行寻找，也没有什么结果。寻找中遇见了两副骆驼骨架，拣到了几百年前的四个骆驼鞍子和清乾隆时代的铜钱、串珠、海贝、马掌和两件陈腐的民族式皮大衣。

（《文汇读书周报》1999年4月3日）

以上文字虽然主要是叙述寻找队伍的行动，但通过对他们行

动的叙述,于其中却表达了同志们对彭加木同志的深深思念之情,这种感情蕴含于行动中,通过行动表现出来,感人至深。

2. 借助描写抒情

一切景语皆情语。作者在写作时,往往通过选择能够投射自己感情的景物,来烘托文章的氛围,通过对景物的描绘来抒发作者的感情。古人看见月缺花残,黯然泪下表达的是一种伤心,“人面桃花相映红”表达的是一种积极健康的心情。张继在月落乌啼、枫桥钟声中抒发着落第的郁闷,苏轼在奔流的长江边放歌思古情怀,李白于庐山瀑布下抒发祖国山川秀美之赞,柳永在寒蝉凄切的叫声中抒发着离愁别绪。情缘景生,景促情发。如冯牧的散文《云南手记》对大力索的云彩描写就渗透了作者的感情:

在大力索早晚所看到的云海和远方的浮云是我所见过的最美丽、最奇谲的自然景色。它们每分钟都呈现着不同的、千奇百怪的形态。常常是在一阵突然掠过的迷雾和急雨之后,天空马上变得晴朗起来,在远方的天穹下,浮动着无边无际的云层和云块,它们有时好像雪白的棉絮堆成漫长的山堆,有时又显出淡玫瑰色的光泽。有时,阳光从云层中投射下来,好像万道金光似的笼罩着深绿色的、毛茸茸的远山;有时,又投射在山谷中奶白色的云层上,反射出一种耀眼的、白金似的光彩。

(《中国作家》2000 年第 10 期)

作者通过对大力索美丽奇谲的云彩的描写,抒写了作者对祖国大好河山的热爱之情。因为热爱,才能有耐心的观察和细腻的品味,也才能在平凡的生活中发现不同寻常的美来。

3. 借助议论抒情

作者通过对某个问题或道理的阐述,于其中渗透自己的感情。

由于议论就是通过一定的事件的论述阐明自己的是非好恶，因而，作者往往对自己喜欢的事物或认同的观点持肯定态度和情感，而对自己否定的事物或反对的问题持否定态度和情感。如小昭《最浪漫的事是没有后来的事》：

浪漫是一件没有后来的事，在多数情形下，它只是一种瞬间感受，倏忽而来，去的时候只有比来的时候更飘忽更迅捷更捉不住。今天的人们对此都想得通，没见到报章上大规模地探讨《泰坦尼克号》的“后来”吗？没有人相信活着的罗丝和杰克可以相爱到老。这种理性其实有令人心寒的一面，它是浪漫离我们生活越来越远的一个原因。

（《中国青年报》1999 年 3 月 3 日）

在这里，作者把自己对于浪漫的理解通过议论表达出来，于其中也表明了作者对于浪漫持有的富于理性的感情，她认为有浪漫，但不能拘泥，那才是真正的浪漫，浪漫不可能有后来，有后来的事都不浪漫。

第五节　说明

一、说明的界定

说明，是运用简明准确的语言对事物的形状、特征、成因、关系、功用等所作的客观明晰的解说和阐释。说明的对象，可以是客观的事物，如山川河流、木石虫鱼、雕塑建筑、器物家具等，也可以是抽象的道理，如哲学思想、宗教观念、文化艺术、科学原理、劳动

技艺等。

说明的基本特点是：内容具有科学性和知识性；语言具有准确性和平实性；逻辑讲求顺序性。

二、说明的作用

说明的作用重在通过对客观事物的解说或阐释，让读者明白关于事理的相关知识，增加人们对事物或道理的认识，帮助人们更好地适应或改造自然和社会，提高人们的生活水平。说明在人们的生活中使用很广，如产品说明书、影视剧内容介绍、商品广告、科学小品、电视解说词等运用的主要表达方式都是说明。

三、说明的类型

1. 定义说明

下定义就是用简明扼要的文字对事物的本质属性或概念的内涵外延做出确切的说明。定义说明就是用下定义的方法来说明事物、道理。需要注意的是对事物或道理的定义必须包含事物的“属”和“种差”，既要揭示事物的性质，它属于哪一类事物，又要指出其特征，即区别于其他事物的独特之处。定义说明一般不使用事物的否定概念来定义本事物，也不能使用比喻下定义。还要注意定义说明必须完整、准确地概括事物的本质特征，避免定义过宽或过窄。

2. 诠释说明

诠释说明是对事物的性质特征进行详细解释和介绍的说明方法。

诠释说明能够对事物的概念和内涵做出解说，帮助读者认识事物，把握事物的本质特征。深入浅出地把抽象复杂的事物说得简洁

明晰，让读者易于理解。起到精确具体、明白易懂的表达效果。

诠释说明和定义说明的区别在于：定义说明较严谨，是对事物的表象和本质都进行揭示的说明方法，而诠释说明却较宽泛，不涉及事物本质的东西。如：

位于夏威夷州瓦胡岛南岸的珍珠港，是太平洋海空交通枢纽和重要港口，美国太平洋舰队司令部所在地，美国海、空军的主要基地之一。这是一个世界闻名的天然良港，面积89平方公里，由3个深入陆地的海湾组成，仅一窄口与大西洋相通。港内掩蔽条件好，水域回旋余地大。作为“太平洋十字路口”，早在43年前吞并夏威夷后，美国就一直在此建大型海、空基地。

（《中国青年报》2001年12月8日）

这一段对于夏威夷港的说明，就是使用的诠释方法，将夏威夷的地理位置、面积、优点、历史等都进行了介绍。

3. 分类说明

是对同属而不同类或同类而不同属的事物，根据其不同性质进行分门别类的说明方法。分类说明是人们认识客观事物的重要手段之一。分类既可使内容庞杂的事物条理化，又有利于加深对事物本质属性的认识，它是说明比较复杂的事物时的常用方法。分类说明要遵循分类规则，按照统一的分类标准进行，务必使分出的子类相互排斥，不互相包含。

4. 数字说明

数字说明，是用数字来说明事物性质、特点等。通过对事物定量描述的方法，使行文大大简化，从而使文章立意更清晰。数字说明可以用文字表述，也可用图表形式。运用数字说明对事物进行说明时，要注意数字准确性，千万不能使用“统计加估计”的数字。特别是在关系国计民生的重大问题时，数字更要精确，不能超过规

定误差。

5. 举例说明

举例说明是用典型例子来说明事物某一方面的特点及其本质或规律。举例说明是用特殊来证明一般的方法。在运用事例来说明事物时，要注意例子要有典型性和代表性，能够体现事物的本质特征。

6. 引用说明

引用说明是利用文献资料或作品片断来说明事物或道理的一种说明方法。引用说明一般要引用原话，并在形式上用明显的标志符号表明。

例文阅读

【例文一】

东京爱情故事

丁　妍

上海一日的早晨，我一如既往地走在上学的路上。天阴冷冷的，空气无色无味透明地散布在我的周围——之所以不说无嗅，是因为我喜欢按心情给空气抹上颜色，今天的空气是甜甜的，我想到。这时，我就见到了那个女孩，她一步步地朝前走，我本能地盯着她，直到她消失在我的视野中。她……她应该曾经在东京的机场举着一块牌子，焦急地叫着“完治，永尾完治”吧？那个……那个酷似赤名莉香的女孩儿。

我读初二，正是那种比上不足、比下有余的年纪，学习压力不轻也不重，成绩算不上拔尖可也过得去，所以，我有足够的理由来善待自己，读书啦，逛街啦，听音乐啦，热热闹闹地生活。我曾经疯狂地看日本连续剧，《东京爱情故事》便是其中之一，然后又极其迷恋那个女主角——赤名莉香。想一下，曾经写过四篇随笔从不同

角度来赞颂她，把我那个语文老师看得目瞪口呆，一个劲地劝我："考试时千万别写这东西。"我知道，她还对上次期末考试时，我在作文中提到张爱玲、穆时英的作品，可阅卷老师没读过，给了一个不怎么高的分数而耿耿于怀，但我一向喜欢做自己想做的事情，不是语文老师的苦口婆心所能改变的，我是一个任性的孩子。

你是一个任性的孩子。永尾完治一定这么认为过赤名莉香。那个夜晚，在东京迷离的霓虹灯下，莉香给完治一个吻，轻轻地，在脸颊上。莉香问道："你能解释那个吻吗？""那个吻……是我作为一个女孩子，纵然有千言万语也说不清楚的。"莉香笑。我认为妙极了，这个举动也只有莉香才做得出，如果我是完治，我一定会毫不犹豫地吻莉香一下，再一本正经地说："这是我作为一个男孩子，纵然有千言万语也不能表达的。"然后，我们两个人一块儿笑，迎着路人诧异的目光。

我很爱笑，所以，常给人一种不错的第一印象，其实不见得我就有那么快乐，只是一种本能，像吃饭、喝水什么的，甚至有时连朝人发火时也是笑着的。通常是因为自己发了一大通脾气，别人却根本不放在心上，只好用笑来掩饰自己的失望与不甘。有了这样的经历后，笑的时候自然多，真正开心的时候却越来越少。是不是很多灿烂的笑容背后，是一种复杂的忧伤？

微笑，莉香痛苦的微笑。当完治的旧情人关口里美出现时，一场俗气的争斗开始了。完治有他的资本，有两个女孩子深爱着他，所以，他可以眼看着她们有意无意地付出受伤，可以有足够的理由在莉香与里美之间矛盾，甚至还可以让莉香在受伤的同时用笑容裹起深深的伤悲。那种伤悲，是陷在爱里面，拔不出来的进退两难，是明知爱上了不该爱的人却无法割爱的矛盾，更是向往行云流水的莉香不能摆脱感情中俗气的争斗不得不向现实低头，继而发现自己的生活方式在很多世俗约定的东西面前不堪一击的失败感。莉香坐在离开东京的地铁里，她想到一个没有完治的地方，乍起的秋风把

莉香的季节长发吹得飘啊飘的。那些长发飘零的日子呵！

这些长发飘零的日子。我有一头齐肩的头发，黑黑的，油性的发质使它注着些亮光，我喜欢洗完澡后披着湿漉漉黏糊糊的头发，闻着若有若无的“蓝蓓丝”那种甜甜的水果味，然后任凭软软的温柔将自己包围，我一向喜欢复杂的长发而不是简单的短发，就如同我一贯欣赏一些我不太懂的东西，或感觉。我还很喜欢王菲的歌声，长发般地充满灵气，特别是她的歌词，总是以“你……你……”的形式出现，而把自己藏得很深，很后面，神秘得使我们不得不用一种景仰的眼光来看待，一个懂得《讨好自己》的女人，该是如此吧？我也想讨好自己，时常会在自己犯错时，为自己找个借口，免得内疚使得自己背上包袱，我甚至不愿意用梦想、明天之类的东西来束缚自己，我想用心灵无拘无束地生活。

“赤名莉香是个笨人，别人都懂得放下包袱，好继续走路的道理，她却不懂得，总是越背越重，还要把别人的也背去。”莉香的上司——她的旧情人这样对永尾完治说。那个上司40多岁，有着中年男人特有的暧昧，这或许是他最吸引莉香的地方吧？完治沉默着，就在刚才，他在酒吧和莉香不欢而散，他问莉香，是不是喜欢哪个男人就一定要和他上床？莉香毫不犹豫地把酒洒在完治的身上，转身就走。完治的沉默，是内疚，是不解，或是面对莉香昔日情人的思绪如潮？太多的余味。后来，莉香与完治重归于好的具体情节已记不太清，我只是觉得，莉香旧情人那种该他出面调解时就说话，办完后又当什么都没发生的一闪而过，是我喜欢的那一种方式，就如同莉香要与完治作和解的关键时刻，就在完治要出门赴约的时候，里美又不合时宜地出现了，结果完治有苦难言，无法赴约，而电视的时空转换又让我们看见了莉香在街头左顾右盼，满脸的失望。或许，我们有足够的理由大骂里美是“电灯泡”，有足够的理由为这个完美的差错捶胸顿足，可是天晓得，阴差阳错的事往往只能归于有缘无分，这是任我们这些旁观者再怎么哭天喊地、肝肠寸

断也阻止不了的定数。随着签证发下，莉香飞越了太平洋，从此，完治与莉香天各一方。

三年后，在东京的街头，莉香与完治重逢了。我不喜欢重逢，往往一些早已结束的故事又会再次开始，原本已平静的心态又要掀起波澜，这又何苦呢？莉香还是那么爱笑，尽管她的眼睛看到了完治与里美手上一模一样的戒指。完治想留下莉香的联系地址，却被拒绝了。然后，莉香还算平静地接受了完治的祝福，挥一挥手，告别了完治。当完治走出几步再回头寻觅时，莉香的身影已淹没在东京如流的人群中。

东京爱情故事自此结束。

我真的不知道，爱情原本是无奈而又伤人的，两情相悦，不一定能相伴到老，好男孩与好女孩不一定能终成眷属。而两情若是久长时，只能在朝朝暮暮。

我也真的不懂，莉香其实是不完满的，她以一种少见的，对自己生存方式的坚持吸引了我们，又在现实的爱情中撞得头破血流，然后拼命地要用微笑来保持一点清高，可是这尴尬却也成了吸引我们的另一种魅力。想问莉香代表着什么？是来去洒脱的云，还是当樱花开满富士山时“人面不知何处去，桃花依旧笑春风”的曾经沧海？或许，都是，又都不是吧。

我是一个空白的孩子。一方面，身体疯狂地长着，每时每刻都能感受到成长的印记；另一方面，心灵深处却有一道缺口，需要不停地填补。任性，微笑，长发飘零……串在一起，便是有赤名莉香，有东京爱情故事的日子。是因为莉香的性格吸引了我，使得我想过放肆的生活，还是因为我本来就有这种本性，而莉香只是唤醒了它？抑或，它只是一个契机，成长所需要的能说服自己改变的理由，能填补缺口的材料？只是这道缺口，补了满，满了补，循环不息。上天有眼，这是成熟所必须的经历吗？便如同在一个早晨，重逢酷似莉香的女子，无所不能地展示着生活的魅力，造化的弄人

吗？让人心甘情愿地扎进去。忽然便想起了一首我并不太懂的诗："你们为谁举杯/你们为何祈愿/那些泡沫的喧嚣及空洞的言笑/镂空的心灵无需奢求/誓言与爱情在边缘处游戏——一切的矫情以上帝为名/在神圣的纪念日/基督再次弃我们而去/圣者在高处宣告：可怜的人/苹果树上缀满了玩笑/天国是另一种磨难/这尘世的炼狱/我们活着便无处可逃/你们为何举杯……"

是的，我们为何举杯？我们为谁祈愿？为莉香为完治为东京爱情故事？她或他或它终将烟消云散，我们又何苦强颜欢笑，在莉香与完治分手的东京街头，在偶遇酷似莉香女子的那个早晨？我们又为何举杯？我们还能为谁祈愿！

今朝有酒今朝醉……

（《萌芽》1999 年第 6 期）

阅读提示

本文是一篇融叙述、描写、抒情、议论等多种表达方式于一体的散文。作者在文中，以第一人称的角度抒写了自己的独特经历和感受，又以第三人称的角度时断时续地叙述了《东京爱情故事》。叙述时主要采用顺叙的方式，但也使用了插叙，如"我的"作文因阅卷老师没读过相关作品而得低分。人称的不时转换，时时给读者推陈出新的感觉。对环境的"按心情"似的主观描写、自画像似的肖像描写、对主人公的语言描写、莉香将酒泼在完治身上的动作描写，等等，绘声绘色绘形给读者展现了一个"若有若无的'蓝蓓丝'那种甜甜的水果味"的女孩形象及其周围的自然和社会环境。文中作者鲜明大胆地抒发了自己对老师、对自己、对莉香、对完治、对生活的感情，感情表现符合作者 15 岁的年龄。而议论之处则表现了作者在成长期特定的思想状况和态度主张。多种表达方式综合运用，水乳交融，别具一格。

【例文二】

噪声危害健康

蒲昭和

曾有人将噪声、空气不洁及化学污染列为当今危害人类健康的“三大公害”。特别是噪声，在工厂、机场、马路、商店、办公室及住所等地几乎无处不在。大多数情况下，人们对噪声的干扰无能为力，只得被迫接受或去适应。但更多的是当噪声不是“很大”时，它潜在的危害性又为许多人所忽视。国外一位保健专家曾说：“噪声犹如‘麻醉剂’一样，慢慢地损害着你的健康。”

从医学上讲，人所能承受的噪声约为 80 分贝。日常生活中，一般卧室的噪声为 40 分贝，办公室为 70 分贝，歌舞厅为 110 分贝左右。一个人如果经常生活在 90 分贝以上的环境中，心理上就可出现明显不适，如听力下降、头痛、烦躁不安、思维能力下降，甚至失眠等。美国科学家曾做过实验，让两组家鼠分别经受 45 分钟 75 分贝和 100 分贝的噪声干扰（前一种相当于市场上的噪声，后一种是机场和工厂附近经常感受的噪声），然后对家鼠的大脑进行细致研究。结果发现，两种不同噪声对动物大脑各部位的生物化学性能的改变虽迥然不同，但所有的变化都关系到参与神经活动的化学物质。两组比较，在强噪声中的家鼠明显表现出躁动不安、反应力下降等情况，由此证明噪声对动物情绪有很大影响。

最新医学研究认为，噪声可以加速人的心肌衰老，增加心肌梗塞发病率。因为噪声能使人更快地分泌激素（如肾上腺素）和胆固醇等，使心脏始终处于它们的折磨之中，特别是过多分泌胆固醇对心脏极为不利。德国的一份研究报告指出，噪声严重干扰许多居住在高速公路旁边的居民。研究者认为，平均在 70 分贝的噪声中长期生活的人，可使其心肌梗塞发病率增加 30％左右，尤其是夜间噪声，发病率会更高。

噪声也是引起高血压的祸因。有研究人员调查了 1100 名纺

织女工后发现，其高血压总患病率为7.2%，并且发病率与噪声强度成正比。每升高5分贝，患高血压的危险性大约上升20%。科学家在研究噪声对孕妇的影响中发现，在强噪声环境中，不仅会使孕妇精神或情绪大受影响，而且体内胎儿的内耳也将遭受损伤，导致胎儿的听觉发育异常。并告诫，怀孕时尤其是在孕期的7个月后，孕妇应远离噪声环境，特别是不要在机场、歌舞厅等强噪声场所中久留。

（《中国电视报》2002年第26期）

阅读提示

本文是一篇论述噪声危害人类健康的文章。文章标题直接揭示中心论点。论证方法既有例证法，通过科学家对家鼠的噪声实验证明了噪声对动物情绪有很大影响。也有引证法，引用了国外一位保健专家的话说明噪声慢慢地损害人的身体健康。还有比较法，通过高速公路旁边的居民和纺织厂女工在非噪声环境与噪声环境中的发病的比较，说明噪声使人们更易患病。全文既摆事实，又讲道理，将抽象的道理和形象的事实结合起来，有力地证明了中心论点。文章没有过多引用专业术语，而是用平实的语言，从多个方面对噪声的危害进行了论证，通俗易懂，便于接受。大量的数据，更增强了文章的说服力，显示了作者写作态度的严谨。

写作训练

一、单项训练

1. 叙述有哪些基本要素？请你结合具体作品进行分析。

2. 阅读下面这则消息，思考文后提出的问题：

"巩俐阿姨"广告风波最新内幕——受赠女孩已失学

本报讯 日前接受"巩俐阿姨"捐赠"盖中盖"口服液的黑龙江依兰县迎兰村小学,在接受哈尔滨人民广播电台记者采访时透露,捐赠场面照片上抬包装箱的女孩之一金林,喝完"盖中盖"口服液3个月后,因家里太困难,失学了。

更令人震惊的是,迎兰乡两位知情人透露,"巩俐阿姨"捐赠的"盖中盖"口服液不是20箱,而是4箱,他俩还承认:"中国青基会来调查时,我们说了假话,证明捐赠的是20箱,因为事先乡里开会做过暗示……"如果捐赠的是4箱的话,按出厂价算,不过区区2280元!

迎兰小学一位男教师说:"钙不钙的没啥用,咱这疙瘩有多少困难,一年到头收费时,当老师的最苦恼……可也是,人家巩俐是好心,为了孩子补钙,咱没啥办法。其实,咱这学校最需要的还是实实在在的帮助。"

(1)结合自身实际,谈谈本文写作时为什么不署作者姓名?为什么不使用确切的时间和人名?

(2)文中哪些地方使用了第一人称,哪些地方用的是第三人称,各有什么好处或不足?

(3)文中有无议论?议论要素是否完整,为什么?

3. 在你写的情感类文章中,如果以第一人称写作,是否会被别人误解为是你的真实经历或感受?你是怎么对待别人的误解的?

4. 第二人称的好处在于面对面的交流,而不论对方是否在你面前。那么,请你用第二人称给你最尊敬或喜欢的亲人或老师写一封慰问信。要注意必须有真情实感。

5. 你是否经常阅读纪实类杂志,对于那些用第三人称写的文章,你是否偶尔发现有虚假之处,你是从什么地方判别出来的?请

你告诉同学们。

二、综合训练

1. 详叙你生活中一次最精彩或最激动的短暂经历。写一篇记叙文。注意情节清楚，细节生动。

2. 将你最近读过的一篇优秀散文，或报告文学，或小说给同学们介绍一下。在介绍前先写一个提纲，概括叙述其主要内容。

3. 见到与你儿时心仪的偶像相像的人时，你是否有过怦然心动的感觉，请你对那人的形象分别进行白描和细描。然后比较二者的区别。

4. 请你对你见到的最美的景色进行细描，注意选择描写对象的富有典型性的地方。

5."白马王子和灰姑娘从此过上了幸福生活"类似的结尾常见，请你结合社会实际和自身认识，谈谈你的看法。写一篇立论文章或驳论文章，注意言之有据，言之成理。

6. 当前，老百姓对某些地方"数字出官，官出数字"的现象深恶痛绝，请你就此写一篇议论文，要求通过调查了解或查找资料的方式，以确凿的事实证明其危害性，并提出自己的观点。

7. 广告是我们生活中最常见的现象之一。广告对少年儿童的影响是显而易见的。请你就广告对少年儿童的教育促进作用或负面影响，写一篇议论文。要求观点明确，能运用例证法、引证法等论证方法来证明论点。

8. 近年来电视剧中豪华风、戏说风、滥情风三风盛行，请你就此问题发表自己的观点。可立论，可驳论，要求言之成理，有说服力。

9. 有人说"足球赛是世界人民的狂欢节"，你赞同这样的观点吗？请发表你的看法。从理论和事实两方面证明你的观点。

10. 在你的多年的梦想实现之际，请你写一篇文章回顾你的经历，在其中抒发你的感情。

11. 以第二人称写一篇文章抒发你对多年未见的同学或朋友或亲人的思念之情。

12. 请你先对你住室中的某一物品进行描写，然后再进行说明，比较描写和说明的不同之处。

13. 下面是蜀南竹海的说明文字，请你阅读后回答后面的问题：

蜀南竹海

中国旅游胜地四十佳

蜀南竹海是以竹景为主要特色的国家4A级风景名胜区，"中国旅游胜地四十佳"之一。位于长宁、江安两县毗邻的连天山西南部。景区面积120平方公里，海拔600～1000米。中心景区4669公顷(7万多亩)，楠竹覆盖大小28座岭峦，500余个山丘，绵延起伏，逶迤苍茫，宛如烟波浩渺的绿色海洋，故名竹海。

蜀南竹海四季葱绿，景象万千。春日翠笋拔节，鲜花满山；夏日新竹添翠，百鸟嘶鸣；金秋秀篁如黛，红叶点点；严冬峰壑镶碧，雪抚青枝。蜀南竹海空气清新，气候宜人，年平均气温15.5摄氏度。林中泉甘水冽，掬手可饮，溪流纵横，飞瀑高悬，湖泊如镜。植物繁多，仅竹类就有人面竹、花竹、慈竹、算盘竹、香妃竹、绵竹、罗汉竹、鸡爪竹、箭竹、黄竹等达58种。林中还有竹菁鸡、竹蛙、琴蛙、竹猴、滚山珠等珍稀动物。

蜀南竹海集自然和人文景观于一体，现已开放的景点有仙寓洞、龙吟寺、天后寺、天皇寺、回龙寺、罗汉洞、天上宫、龙君庙、天宝寨、观云亭、翡翠长廊、翼王桥、忘忧谷、墨溪、古战场、花溪十三桥、七彩飞瀑、茶花岛、青龙湖、仙女湖、花竹湾、照影潭等。

(《宜宾旅游》)

(1)这则文字运用了什么说明方法？

(2)你认为这段文字的优点在什么地方？是否有不足之处，如有，请指出来。

(3)仿照此文，为你家附近的风景区写一则说明。

不论是传统的技法还是现代技法，都属于写作的技术层面。一般地讲，技法应该包括反讽、通感、譬喻等修辞手法和铺垫、象征、影射等题材处置方法两个层面。这两个层面都属于纯形式的层面。显然，所谓纯形式也离不开一定的哲学文化观念和一定的文化情感心理，而这两者又是特定社会历史文化实践的产物。

建立形式的观念，进入表达的建构，是一个急切而又艰苦的现实任务，需要广泛深入的民族文化认同，尤其需要写作者身体力行。归根到底，这不只是写作事业的问题，而且还是一个哲学重建和人文重建的问题。

第八章　写作技法的巧用

第一节　传统写作技法

形式的概念在旧式文艺理论中只指体裁、结构和语言三要素，这是不完全的。形式不只是一个样式，一个静态，而是一个方式，一个动态，一个生命事实和表达状态渐渐完成的过程。就文章言，它应该包括两个方面：静态的形式（样式）和动态的方式（表达）。

过去理论中的三要素其实也不能完全算作“样式”——语言是

材料，结构是样式的形成，体裁则是一种海德格尔意义上的“命名”，一个类属，亦即把这类样式叫做散文或把那类样式叫做评论，所指并非单纯体裁特征的定格，尤其包含着这些形式因素所表征的事实材料及这些材料的内部组织方式和思维逻辑关系，它与题目对于文章内容的命名是一样的。[①] 语言则是一种代码，一种能指，所指还是事实材料。不仅是把材料放入一个怎样的格式或用什么代码来指称它，而且是把事实表达或裁制成一个什么样式。

具体特征和确切样式的描述已经做得很多，比如散文要既散又不散，小说要有曲折动人、引人入胜的故事情节以及个性鲜明的人物性格，等等。关键不是这些，而是走向这些特征和样式的过程中所采用的那些技法，那些方式。同样，这些方式也不是自然生成的，也不是原料的天然配置和自在选择，而是一种文化积淀，一种人工方式的成熟，一种表达与生命事实之间的哲学契合。

文章方式是人类行为方式和思维方式的外化形式，是人类长期实践和学习的结果，有约定俗成性和共同可解性，有技术操作性和艺术个体性，重要的不是这些技法的机械程序，而是操作感觉、运用能力和熟练程度。什么时候用或不用、为什么用此法而不用它法，运用之后的艺术或文章效果怎样，等等，都不是完全可以口授言传的，所谓运用之妙，存乎一心。这里对传统技法略作介绍。

一、比喻与对比

1. 比喻和对比的一般哲学观照和思维研究

什么是比喻呢？比者，比方也，比拟也；喻者，晓谕也，说明也。

---

① 海德格尔的命名“既不是无原则的任意专断和随心所欲”，也不是经验归纳和现实计算，而是一种“彰显”万物的存在性确立，是人被带入一种确定关系的历史性“奠基”。在这个意义上的形式（命名）就不仅仅是工具技术性的，而且是诗意领悟性的。对于体裁的理解是对于形式的理解，是对于一种“确定关系”及其“历史性”的理解，本质地讲是对于人的存在方式的理解。作者注。

通过比拟和设譬的方式来说明或喻示即比喻也。“子曰：书不尽言，言不尽意”，故“圣人立象以尽意”，斯之谓也。[①] 比喻根本地讲是一种象征，一种不仅仅是为了委婉，尤其是为了形容难尽之意、传达未申之言的表达方式。

人类的表达方式根源于思维方式。思维方式中最早为人类所掌握并熟练运用的就是原始同一性思维，而同一性思维是一种通过情感和意象（包括巫术观念）在主客之际、万事万物之间普遍建立亲情诗意关系的思维，它直接导致形象思维方式的诞生。[②] 比喻的发明使世间万物就由互不关联、片面单一的自在之物连接成为共约可知的知识体系，人借此感知万物，把握实在，进入生命和存在的可能性中，人成为自己的主人。

就此而言，比喻首先是一种思维方式，亦即是一种通过联想、比拟、连接、譬喻把主体的思想情感与世间万物联系起来，把世间万物纳入主体的情感方式和知识谱系从而把握之的思维方式。比喻的形象生动和丰富有趣，首先与一个人的联想能力和感觉能力相联系。对于客观事物的感知和感觉，其鲜活生动的印象和深刻本质的领悟必然引发相关理趣和相邻事物的联想，发生一如毛泽东所说的“由此及彼，由表及里”的联系，一个浸染了主体感情色彩、体现客观事物理趣的全新生命便产生了，这就是意象，这就是境界，这也就是人与客观事物的共在。

一个成熟的比喻不是两个事物的连接或替代，不是互相指称，而是一种共构关系的生成，一种生命和存在的确立，一种文化内在逻辑关系的形成。这里的三维构架是：主体感觉、客观特征和文化关联。用暗夜深处的婴啼来比喻一种静穆庄严中的惨淡和痛苦悲

---

① 《周易·系辞》上，转引自周振甫《中国修辞学史》，商务印书馆 1991 年版，第 25 页。

② 关于原始同一性思维，可参读杨春时先生《审美意识系统》一书。

默中的希望是令人感动的，用荒野深巷里的狗吠则不能完成这一比喻。这两个意象从客观特征和主体感觉上看，都有孤寂惨淡、亲切熟悉的家园感、故乡感，但是两者所蕴含的文化内部逻辑关系是不同的；婴啼是主人的降临，狗吠则是边缘的寥落，虽然婴孩的天真与狗的忠诚对于人类来讲都是非常美好的生命特色，但是文化旨趣的不同，导致在这两个比喻的运用上必须选择相应的语境，而不能相互替代。

一般修辞意义上的分类是没有意义的，诸如明喻、暗喻以及借喻之类。这样分类的依据是两个不同事物之间相似性和相邻性的确证，完全忽略了主体感觉的现实情境和长期积淀形成的文化关联，这样的比喻只能算作一种游戏，一种智巧，不是表达，也不能生成方式和状态，这也就是作家张洁所嘲讽过的用探照灯比喻心爱女孩的明亮眼睛这样的比喻之所以产生的原因。一个成功的比喻是不可或缺的，它是构成有机存在和审美境界的要素，是主客之间的桥梁，是主体生命感觉的优美表达。

对比是走出原始同一性思维之后的一种存在状态的理喻；那就是——不再从亲情同一的关系，而是从对立、参照、相反、相成的关系上看取世事万物，从而确立主体性存在。从文章讲，对比是一种材料的差异性处置，而不是比喻式的、与对象的同一性亲和。

对比注重此事物与彼事物之间客观特征和性质的差异，而不是比喻式的主观联想的共构同质。但是，对比又不是两个事物各不相扰式的对待，而是一种对立，一种相反相成。换句话说，对比是承认共同本体的；不存在于同一有机整体内，不进入共同的意义域，风马牛不相及的事物是不构成对比的。这是因为，对比是以同一性为前提的，没有同一性就没有可比度，就没有差异性，自然不存在对比。所以本质地看对比与比喻又是内在同一的。共同本体及其“度量”（海德格尔语）万物的依据的同一，是确立对比的哲学前提。

这就格外地强调了客观规定性，强调了事物的本质和规律，以及生命风格和个性特色。焦大与贾琏不构成对比，林黛玉与傻大姐也没有可比度，因为他们不处于同一本体和同一尺度之下；薛宝钗与袭人、林黛玉与晴雯也不能构成对比，因为她们又缺乏本质区别和个性差异，她们只形成映照或陪衬。只有王熙凤与秦可卿、林黛玉与薛宝钗、晴雯与袭人才形成对比。这种对比符合三个条件：共同本体和“度量”依据、客观差异以及主体性选择。就“天人合一”这一共同本体言，她们都是合一的，所谓“兼美”，即情与礼、才与德、灵巧与贤惠的“兼美”；这里的“度量”依据则是人对于天理、天道的遵循和体认。从性格差异看，卿黛晴偏向情、才、灵巧一边，凤钗袭则偏向礼、德、贤惠一边；在走向自我的人格实践中，她们又保持着各自不同的风采和特色：如王熙凤是执礼法为矛戈，玩弄于股掌之上，而秦可卿则虽然失于操守，但从真意上讲对礼法又虔诚认真得多；林黛玉才情卓异，高标傲世，薛宝钗却装愚守拙，高洁自持；同样，晴雯虽不依不饶却执素守白，袭人则安分守体又工于心计。在深入细致地表现这些性格差异的过程中反映了作者深挚的价值态度：对于前者的挚爱和悲悼，对于后者的悲悼和遗憾。从比喻到对比，是从世间万物同一性的感知走向事物客观差异性的强调，它同时意味着：主体由普遍的情感认同（感觉）提升到个别的价值选择（理性），这是一种哲学的进步。

2. 比喻和对比的运用及其智性把握

比喻的设譬有时以本体的隐藏为标志，喻体被强调到当下表面，成为本体的超越性表述，其前景是象征。象征是比喻的体系化，是由一系列喻体（作为意象）共同构成一个新的本体。叶芝认为，象征的玄想符号包含隐喻因素，但在文学实践中被组织到完整的意象体系中了；也就是说，与隐喻相比，象征不是个别的，而是整

体性的、体系化的，象征是隐喻的体系。[1] 抒情散文中所谓托物言志，所谓借景抒情，都不过是借景物以设譬，转喻体为载体，在象征性文化内部逻辑关系上形成对于隐藏本体的超越性表述，亦即以喻体的现实性为传神阿堵，实现对于隐藏本体（主体思想情感或本体性存在）的象征或隐喻，而它又往往是大于这个真正本体的。我们熟知的那首旧歌《小草》是典型的托物言志。

没有花香，
没有树高，
我是一棵无人知道的小草。
从不寂寞，
从不烦恼，
我的朋友遍及天涯海角。
春风呵春风，你把我吹绿；
阳光呵阳光，你把我照耀；
河流呵山川你哺育了我，
大地呵母亲，你把我紧紧拥抱。

这里的基本形象实体是由小草这一主体意象和春风、阳光、河流山川、大地母亲这些相关意象共同构建的。但是，这一切都是“传神阿堵”，都是堆在表面的现实情形。只有从弱势个体及其孤弱无助的生存处境这一语境去理解，从“没有花香，没有树高，我是一棵无人知道的小草”这一景物特征的文化关联和象征性上去把握，我们才能找到那个藏在背后的“真正本体”——普通人，这里的礼赞也不是无私奉献之类的政治怂恿，而是理解和感念，是超越

① 可参见朱立元主编《当代西方文论》中的《叶芝的理性与感性相统一的象征理论》一节。

“表面当下的现实情形”的哲学关怀及人生况味，因而韵味无穷。

如果说比喻有体用之别，那么对比就是主客之分。共处于一个本体内的两个相邻或相反的事物形成对比，它们不仅在特征上有本质区别，而且在整体结构中的地位和价值也是有主客之分的。对比不是并列，更不是一分为二式的对立统一；对比着的两个事物从共同本体中走出，渐渐进入主体性的价值选择，这才是对比的本意。电影《开国大典》中国共两个集团在政治军事多方面的比较是显然的，这是一种对比，但是影片的成功之处却在于超越对比之上的价值判断：毛泽东之所以超过蒋介石，并非个人品格上的善恶倾向和政治动机上的革命性或反动性，甚至完全不是个人原因。有两个细节的对比体现着这种价值判断：一是在所谓“国耻日”，蒋介石打破禁忌特准小孙子蒋孝武吃听装饼干；一是人民英雄纪念碑奠基仪式后，毛泽东对着已经成年的儿子悲怆失声，怀念起早年的妻子杨开慧，并嘱咐毛岸英回长沙看望外婆。影片在人性的终极意义上让我们看到：就个人言，这两个政治家都是富有人情的，不管他们的个性有着多么深刻的差异，他们的成功和失败完全在于个性之外，在于两个集团的根本政治性质以及由此决定的他们在面对已经千疮百孔的中国社会、面对普通人民的苦难现实时所采取的完全不同的政治策略。人性的观点必须服从社会历史的观点。这样的对比显然超越了简单技法，成为一种哲学文化透视，成为一种超越于对立之上的深刻认同，以宾托主，以蒋介石集团的失败反衬出毛泽东和中国共产党人胜利的政治社会原因，从而获得关于社会历史的本质和规律的认识。这里的主体价值选择是不言而喻的。

比喻是一种天才，对比则是一种深刻，它们都是以共同本体的建构为前提的。在走向各自的操作实践时，它们虽然有着很不相同的旨趣，但是那个总的趋势却是共同的，那就是从本体走向客体，从客观的本质和特征走回主体的价值选择。就此而言，传统与

现代不是无路可通的。

二、悬念与巧合

1. 悬念与巧合不是故弄玄虚和纯粹偶然

悬念与悬置是那样相近却根本不同的两个概念，反映着中西方文化对于人的存在方式和生存处境的不同理解。

悬念在矛盾发展到高潮、冲突进入危机这样一种现实情境上，与悬置是完全相同的。“悬”是一种势，一种必然和绝对的降临之势；“念”则是感觉化、意念化，是主体对于这一必然和绝对之势的关切和“挽系”。“势”不是引信初燃，也不是尘埃落定，而是两者之间那个炽热度和凝滞点，一触即发却未发，一念可挽尚需挽；“念”则是一触未触，居然狂澜力挽，势回锋藏。我们在中国传统小说和戏剧中随时可以看到这样的“悬念”：这边已经刀置在颈，那边宣布立斩，就在刽子手手起刀落之际有人喊：“刀下留人——”，究竟后事如何，到此断开，留作下回分解。下回往往是：圣旨赶到或义士劫场，总而言之，一场就要完成的悲剧转化为势下奇迹法外特例。

电视剧《天下粮仓》是个很好的例子：一方面是浙江大旱，赤地千里，饥民成寇，杭州城已然危巢悬卵；一方面皇命如天，悬剑在颈，浙江官员已经无计可施，膺命赴薪，准备就焚；一方面则是米河驰马如星，奔命如火。然而米河既没有带来赦免的圣旨，也没有率领已经感化的饥民前来急难——这是典型的悬念。观众与米河一样恐惧：最终怎么样？难道这些清正廉洁、为民谋命的官员就眼睁睁被烧死吗？从主体意志的角度看，死，惟有死才能表明刘统勋们对于百姓、对于皇命、也是对于天道人心的忠贞不贰和真诚无畏；死，既是性格必然，也是悬置在刘统勋们头上的抽象绝对——在那样的处境下，他们没有第二条出路。但是真诚一念感动了上苍：于火势成阵的当儿居然天降大雨，水火既济，一场全部彻底、令人战

栗的毁灭开释为绝处逢生、皆大欢喜。

这里有三个要义：一是逻辑意义上的客观态势，所谓绝对；一是主体意志的处心一念，所谓“挽系”；一是两者之间的断开或放置。在上述例证中，米河的到来是典型的“断开”和“放置”，是“天”“人”之间的暂时阻隔和离间，这个悬念强调到极处就是奇迹的发生。这样的“断开”或“放置”使得悬念每每流失为豁然开朗或廉价一笑，所谓“古今多少事，都付笑谈中”，所谓“柳暗花明又一村”。最终显现的是世界本身的意志和人对于宿命的体认。

巧合是悬念的解除方式之一。作为世界无限可能性中的一个可能，巧合常常显示着更多的偶然。偶然，本来是成人思维对于世界和现象的一种理性把握，其本质就是承认偶然性，排除幕后的神秘性或必然性；换句话说，偶然性是世界的常态之一，并没有幕后的主宰。但是传统中国文化以及马克思主义以前的西方古典哲学正好相反，它们都善于从偶然后面找到一种必然性，犹如一定要从现象后面找到一个确定本质一样，而且把这种幕后的必然性称作本质或规律，把偶然性称作现象或特殊，从而完成那个必然性寓于偶然性之中的哲学命题。反映在文学作品中，就是既要“合情”（偶然的、现象的、特殊的、个别的），又要“合理”（必然的、本质的、一般的、普遍的）；既要巧，又要拙：巧在那些大关巧节本身的严榫密接、天衣无缝，拙在这一切又不是随心所欲、任意纠合，最终要达到的是“大巧若拙”，浑朴自然。

那么这个“巧”究竟应该是什么呢？

一是解除悬念的方式之一。这里的“巧”不是偶然，而是必然的终于到来，是终极绝对的神性显现。比如上述《天下粮仓》中的天降大雨救火急难，根本地讲是上苍道德意志的体现，这是与明灯法师预警、巨贪米汝成惊魂等等神秘现象一脉相承的。这样的“巧”是设置关节、推演现象时的逻辑超越；没有这些关节，人物就不能走向极致；不经过这些现象，神性也就不会光显。

二是人物命运的因缘缔结，幕后旨意的成功策划。《红楼梦》中蒋玉涵曾经赠宝玉一条汗巾，一直由袭人替他收藏着，不料日后这条汗巾竟然随袭人别嫁，回归原主，与蒋玉涵接洽。这里有人的意志和偶然在，但更多的却是幕后旨意的策划和各自因缘的扭结，说到底，人是无能为力的。

三是人天之际的虔诚一念，亦即这一念所感的因缘现化、美梦成真；相反则是孽缘纠结，恶念丛生，狭路相逢。《水浒传》写李逵返乡奉母，路上恰恰就遇着假扮李逵的李鬼；无独有偶，李逵借宿又恰恰找到李鬼门上，百缠千结，不离一念。由此可知，所谓巧合，其实反映着中国传统哲学文化的根本观点，它远远超越了技法的层面，成为人的存在方式。

2. 悬念与巧合的文化批判和理性把握

我们在以上论述中看到，中国传统文化艺术中的悬念和巧合，非常强调世界幕后情形中的道德意志和神性关联，既讲求人的诚心一念，更着意天的幕后安排，而这种戏剧效果又往往以削弱人的悲剧性从而制造狄德罗意义上的“奇迹”[①]为标志，最终是回归天道。

与中国的悬念不同，西方文学艺术中的悬置则更强调逻辑必然和绝对无奇的一面，更强调把矛盾冲突推向白热化和极端化，一如董存瑞手托炸药包已经拉响引信之后的一刹那，势在必发，不得不死。但是必发之势和必死之志又艰苦卓绝地处置到一种引而未发、尚需时机的地步，不是回势藏锋，而是纵情入势，指向它的最后毁灭。悬念中那个“意念化”变成无可规避的当下面对，“挽系”变成处置。这里也有三个要义：一是矛盾冲突在其逻辑意义上的必

① 狄德罗主张区别奇迹和惊奇的界限。他认为“天然不可能的情况是奇迹”，戏剧艺术必须抛弃奇迹；然而“有时候在事物的自然程序里也有一连串异常的情节”，如果艺术家能遵照自然程序，而且在一般情况允许的前提下，适当“把一些异常的情节结合起来”，那么，这就是戏剧艺术所需要的“惊奇”。见胡经之主编《西方文艺理论名著教程》，北京大学出版社1986年版，第161页。

然趋势,所谓绝对;一是性格意义上的自觉意志,所谓面对;一是危机的解除和毁灭的效应。在这样的哲学理念下,悬置就成为人对于抽象绝对的面对和对于异己力量的抗争,最终突出的是人的本质力量。

在这样的悲剧观念下,文学艺术的创造就不会导向巧合的发生,而大大强调了"事物之间的必然联系",亦即逼真性。狄德罗甚至讲到这样一种地步:"戏剧作家要在他的作品的整个结构里贯穿一个明显而容易觉察的联系,所以比起历史学家来,他的真实性要少些而逼真性却要多些。"[1]也就是说艺术比历史还要遵循事物的客观规律,而不是"一念之间,尘凡顿易"。[2] 这样的理性精神势必导致人在面对终极绝对时的态度,那就是无可规避的对于幕后情形的拷问和别无出路的对于宿命的抗争,而不是"虔诚一念",奇迹发生。这样地执著于人与世界的对立关系必然会提出对于人的自觉意志的要求,那就是战胜一切困厄、走向人的最终实现。而这正是传统中国文化艺术实践中最缺乏的精神,这是另外的话题。

那么在学习和运用悬念与巧合的传统技法时,就应该理性自觉地把握题材,严格遵循客观规律,不仅仅是"合情合理"的必然逻辑,也不是"大巧若拙"的体天悟道,而是对于必然性的认知,对于人和世界的本质和规律的把握,在面对偶然性的基础上谋求进入辩证范畴,比如必然性与偶然性的统一、现象与本质的统一、可能性与现实性的统一等等,进而进入自由创造的广阔空间,使悬念成为一种人的危机,使巧合成为世界的可能。

从这个意义讲,悬念和巧合又以其超越性和惊奇感实现着人的自由创造,成为存在的奇迹。

---

① 胡经之主编:《西方文艺理论名著教程》,北京大学出版社 1986 年版,第 161 页。

② 《红楼梦》甄士隐详说太虚情时所讲的话,包含着中国传统哲学文化在建构人与世界的关系、体悟生命本质时的基本精神。

三、衬托与铺垫

1. 衬托与铺垫的一般文化阐释与立体文学运用

衬托和铺垫都是一种关系性地把握事物的方式。衬托是背景的强调,铺垫是一种基础性建构,就其本义讲,都是为了突出主体而做的客体性的工作。

衬托有映衬与反衬之分。映衬是同质相衬,比如绿叶衬红花,香草衬美人,千千万万英雄的人民衬托光照千古的伟人功烈,都是;反衬则是异质相衬,形成对照。比如以黑衬白,以委琐龌龊衬刚直不阿,以万马奔腾的声势场面反衬敌人的穷途末路,等等。映衬的本质是比喻,反衬的本质是对比,其最高境界是一种象征性境界的形成。换言之,衬托与主体不是分离的,而是相互依存、共构境界的;衬托与主体之间有一种层次性或序列性的关系,有一种边缘与中心的关系。在层次与序列、边缘与中心之间,并不是一种静止排列状态,而是一种活动迎合的态势,生气贯注,生机流走,是一种氤氲和洽又不可替代的活动生命关联。

在文学作品中,衬托常常在三个层面上被立体地运用:

一是事物与人物之间的衬托和映照。《离骚》中江离辟芷、秋兰蕙茝,乃至芙蓉芰荷、琼枝玉佩,无不与抒情主人公高洁正直、坚贞不阿的品格和精神形成映照。它们不是作为单个的景物、而是作为一个相对完备的意象体系,穿插陪同在抒情主人公的活动中,成为抒情主人公生命的一部分。在这样的意义上,衬托不是简单的外部条件,即所谓自然环境,而是生命的层次性深入和序列性扩展,一如潇湘馆内的诗与竹、蘅芜院里的墨与书,它们构成了黛玉、宝钗生命的现实情形,在象征的意义上,这些景物完全成为人物的精神落实体和心理投射物。

二是人物的映衬象征、往来照应。晴雯与黛玉、袭人与宝钗、可卿与凤姐,乃至大观园的女孩子们与贾宝玉之间都构成最确切

具体的映衬象征关系，其极致是影射。晴雯之死影射黛玉之亡，袭人之嫁影射宝钗之再醮，[①]可卿之预警直接指明凤姐后事，而黛钗湘妙、晴袭平香无不是宝玉性格不同方面的透视和投射。这两组人物既相互映衬，又各自独立，其映衬烘托的关系使得他们的独立性是以相互迎合和共构境界为前提的。

三是情节设计上的映衬同构和对比反衬。衬托与对比不同：对比是同一尺度和共同体内的个别异质相较，有主客之分，有价值选择；衬托则正好相反，是不同尺度与不同主体之间的异质同构，有主宾之分，无价值选择。简言之，对比是解构境界的，衬托则是共构境界的；对比是从同一走向对立，衬托是从对立走回统一。《安娜·卡列尼娜》中吉提列文世界与安娜渥伦斯基世界是对比不是衬托，而《红楼梦》中大观园世界与贾府现实世界是衬托而不是对比。前者在看取俄国社会时主要是以宗教道德的眼光从人性的意义上对这两个世界的美丑善恶作了鲜明的对比，并做出价值批判；而后者在总结伦理世界崩溃的文化哲学原因时，主要是从天道与人道的关系去体悟，两者既互参又彼此映照，总的说来是一种忏悔和悲悼，价值态度是暧昧的。

铺垫则是进程性的和时间性的。铺垫是走向终结的起始序列，是高潮到来时的步步推衍，是感觉过程的延长和关节步骤的设置，有紧张感，有悬置和悬念，但是没有巧合；铺垫是事物逼向自己本质时的逻辑必然，但是充满了艰辛，历尽了曲折，最后走向极致。如果说衬托是已然事物的张设和安排，那么铺垫是可然事物的搜寻和培植，它是一个生成的过程。铺垫与主体构成同一事物发展过程的两个阶段，而不是两个事物统一结构的主客之分。铺垫之物只有在整个事物的进程中才能获得它的价值，孤立绝对的意义

---

① 宝钗再醮是《红楼梦》多曾暗示却深未能详的一个事实，其最有力的内证正是袭人与宝钗之间此种映衬象征乃至影射关系。这一关系可与晴雯与黛玉、紫鹃与惜春、司棋与迎春等关系参究，亦衬托之实证也。

是不存在的。在文学实践中,铺垫是艺术成熟的一个标志,它常常在三个方面被多维地运用:

一是布景陈设时的过渡和铺陈,从而生成统一境界的活动进程。小桥流水,婉转而来,这边那边,起承转合——中途景物都是一种过渡和铺垫。就此而言,铺垫的过程其实是一个陌生化的过程。① 最典型的例子如《梁山伯与祝英台》中"十八相送"一段。祝英台对梁山伯的种种设问正是一种陌生化的努力,亦即使梁山伯心目中的祝英台陌生起来,渐渐生成一个全新异质的(女性的而非男性的)祝英台的形象;梁山伯的不敏不悟正好反衬了祝英台的艰苦努力,使"十八相送"这一诗意境界的生成过程内化为一个人物性格逐渐完成的历史进程,从而逻辑地导出最后的结局。在这一悲剧进程中,铺垫之景物逐渐获得一种"主体间性"②,逐渐成为一个成熟性格和一种诗意境界,进而成为主体形象。

二是遵循逻辑、有序展开的情节过程,是走向高潮和结局的逻辑必然的获得。高潮总是有铺垫的,否则它就是孤峰兀立,异军突起,而不是铺陈之事、铺垫之物的逻辑必然。《红楼梦》许多情节和人物都是作为铺垫陈设于整体结构的基础阶段和前提部分的。比如秦钟与智能儿的偷情、贾瑞对王熙凤的觊觎这两个情节对于后面秦可卿淫伤、王熙凤理政的主体情节,既是一种映衬和影射,又是一种铺垫和蓄势。二尤悲剧对于后面的抄检大观园,薛蟠犯案、

① 什克洛夫斯基认出,陌生化是艺术加工和处理的必不可少的方式,其技巧就是"增加感觉的难度和时间的长度",包括增设通向对象的间阻和延长主体生成的过程。见朱立元主编《当代西方文艺理论》,华东师范大学出版社 1997 版,第 45 页。

② 主体间世界有一个很重要的特点,就是每一个主体都自觉地不仅把自己也把其他对象当做主体而与之发生联系。这就是所谓的"交互作用"。康德把这种主体间世界称作"理智世界"(dieintelligiblewelt),谢林称之为"理性生物"的世界,而胡塞尔称之为"觉醒生活"(daswachleben)。这在经验中就是我们通常说的道德生活。见孙和平《人们为何对历史、他人和自己感兴趣——胡塞尔"生活世界"思想在当代现实中的一个应用》,《浙江社会科学》2001 年第 6 期。

甄家抄没对于后面的贾府抄灭，等等，都是一种渐渐进入、不断蓄势、收摄可能、共赴悬危的铺垫。这些具体独立的情节作为独立个体是独立的，但它们根本不能离开《红楼梦》的整体结构及其艺术构思的基本趋势而成为独立个别，它们是构成浩浩大潮的微波细流，在不断的汹涌激荡中漩聚为轩然大波，最终成为高潮。对于这些作为铺垫的情节单元的研究也必须从整体框架内获得位置，进而从整个意义体系的认证中获得价值诠释。在这个意义上，铺垫又是一种铺陈，是一种委婉，一种走向终极过程中的曲尽波澜和艰苦卓绝，本质是一种逻辑必然的获得。

三是情感心理的渐成阵势。抒情文章的铺垫是一个情感积蓄的过程，是一种氛围和感觉逐渐形成的过程。屈原在《离骚》中充分地表现了对于崇高政治理想的追求，对于高洁人格的赞美，和对于邪恶政治势力、对于奸邪智巧人格的鄙弃和憎恶。但是《离骚》的整个情感表达有一个曲折波澜、铺垫积蓄的过程，对形成其基本格调的每个方面都作了有层次的铺陈。先写自我孤行特立的高洁志趣与小人委琐卑劣心性的不合；再写君主的昏庸和一己志向的坚定；然后写失败，写不见容于小人，不见容于时势，不惜占卜乞灵；最后才写“离骚”，写离开楚国时的矛盾和痛苦心情。这个情感历程是雍容迂曲、波澜壮阔的，其间的铺垫作为情感蓄势、也作为“主体间性”的获得过程，建构了一个以抒情主人公情感经历为线索，由弱化的事件“骨骸”和强化的意象系列组成的抒情艺术本体。这里，铺垫成了铺陈，成为一种面向终极的主体性叙述，情感的太阳辉映成一片灿烂，因而万川光明。

在心理铺垫的意义上，铺垫的过程性和联系性被进一步强调。虽然铺垫不等于铺陈，但对于一个心理过程的形成，对于这个过程中感觉的积累、氛围的营造乃至整体境界的形成来说，铺垫依旧是一些不可替代的扎实的步骤。

欧阳子方夜读书，闻有声自西南来者，悚然而听之，曰："异哉！初淅沥以潇洒，忽奔腾而澎湃，如波涛夜惊，风雨骤至。其触于物也，鏦鏦铮铮，金铁皆鸣；又如赴敌之兵，衔枚疾走，不闻号令，但闻人马之行声。"余谓童子曰："汝出视之。"童子曰："星夜皎洁，明河在天，四无人声，声在树间。"

（《秋声赋》）

《秋声赋》里这一段情境性文字分三层。开始到"异哉！"是第一层，写始闻秋声，"夜读书"使人想到清夜搁笔、秉烛捧读，表现了一种宁静清悠、凄寂索寞的氛围，为下面秋声的描写作铺垫。"忽有声自西南来者"，宁静中渗入动的意向；"悚然而听之"，渲染一种惊警、惶悚的感觉，顺此一叹："异哉！"那阴噤不测的秋声便呼之欲出了。第二层用三个比喻层层铺设、个个累积，将秋声之去来写成一个充分感觉化的过程。"初淅沥以潇洒"，声气遥远和缓，使人想到秋风夜雨，"忽奔腾而澎湃"就骤然拉近，声势躁急，"如波涛夜惊"，音响壮阔惊骇起来。"鏦鏦铮铮，金铁皆鸣"则近在耳畔，真切逼人，于声势气氛急促紧张到极点时又一笔推远："又如赴敌之兵，衔枚疾走，不闻号令，但闻人马之行声。"迅急低切，渐渐而远，神秘不测中有令人警心者。第三层是秋声之尾续："星夜皎洁，明河在天，四无人声，声在树间。"风过去了，宇宙复归宁静。天际繁星，地上树影，明河皎洁，动止而静，但境界也更其空阔了：一场劫掠之后的更大的空寂和苍凉，一种天行肃杀、人生易老的况味就从这层层叠叠的铺垫中渗了出来。

2. 衬托与比喻、象征及铺垫与铺陈之关系

我们说过对比是同构异质，衬托是异质共构，也就是说衬托是两个独立个体向着统一方向的共构和努力。这意味着，衬托是非常接近比喻和象征的。比喻又是什么呢？如前所述，比喻是两个相邻事物之间的亲和同一，是以同一性的文化关联在主体感觉与

客观特征之间作连接，把不同事物纳入同一认知结构的思维方式和表达方式。那么，这两者之间有什么区别？这种区别又是什么呢？

表达方式的精致反映着思维方式的复杂。就两个事物之间的同一性言，衬托与比喻有相近处，当然这是指映衬而不是指反衬，而且并未超越思维方式的范畴；如果从纯粹形式的意义看，则两者相去甚远。比喻是个别事件，是以一事物比方另一事物或象征别一旨趣；在共同本体的建构中，比喻只是一种方法，一个象征意向，不具有深入开展的组织任务和结构功能。衬托则不然；衬托是一个共同事件，一个由宾到主的组织单位和结构意向。比喻的任务是单一的对于主体的表现，而衬托则共构一个本体，并不以单一表现他者为目的。比喻和衬托都构成本体或主体的象征，都要能构成象征性境界，但是比喻的本体与喻体是重叠的，旨在表现本体，相互生发的程度不深；衬托则宾至如归，主客相映，既各自独立又相互开发，共构一个更大的意义领域和形象空间。比喻有时仅仅作为修辞手法用于句子或语段中，衬托则远远超越句子或语段，在整体构思和本体建构的更高层次上成为艺术方式，起到渲染背景、烘托场面、陪衬人物、渲染气氛的作用。

虽然比喻的最高境界是象征，但是比喻毕竟不是象征，或者说只在哲学文化的体悟和研究，并且是在心理积淀和文化积累的意义上，比喻才有象征性可言，我们前面的表述是为了在全新的深入的层面上理解比喻。衬托则直接形成象征，而且在共同本体之上的象征世界的形成中起着不可或缺的作用。尤其是，用来衬托主体的事物，作为本体构成的一部分它本身就是象征化的。象征是一个事业，在这个事业创建的漫长历程中，比喻是背负沉重的行者，他们仰着头颅，向着未来的景象瞭望着，但是只有到了衬托的境地，象征才开始呈现它的风采，这里有着不短的形式之差。我们必须承认：只有形式的差异才会导致本质的差异，进而导致独立个体的形成。

铺垫与铺陈亦然，是两个不同的概念。铺垫是就本体建构中那些重要而必经的步骤和路径而言的，它是一块块基石，一个个设置，拿掉这些基石和设置就只留下了直线距离，本体就成了抽象观念。铺陈则是就本体建构时的铺写而言的，它是整个本体完成的形式总称，基本等于叙述或铺叙的概念。但是铺陈更倾向于铺垫的回归，它包括了铺垫、陈设、叙述等多个表述方式的含义，这说明，铺垫作为铺陈最基本和最重要的工作含量，它是叙述的基本指称之一。就像现代艺术有时不需要叙述或完全变成叙述一样，现代艺术下的铺垫常常是一种看起来过于悠久冗长的技术，因而常常被删节，但是同时，艺术的诗意层面和人物的历史命运也常常简单化为当下现实的歪曲。对于铺垫的厌倦和抛弃是现代人类走出历史和诗意变成影子的明证，这是另一话题。

四、移情与通感

1. 移情和通感的哲学心理学依据

据说移情学说最早由德国人罗伯特·费肖尔提出，成熟于同是德国人的美学家和心理学家里普斯(1851～1914)。所谓移情，“就是主体在对客观事物进行审美观照时，把自己的情感、意志、心境、人格移注到对象中去，使对象获得生命和意义。”[①]里普斯从心理学的角度解释移情之所以发生是因为“审美同情”[②]的缘故，而

① 陈进波、惠尚学著:《文艺心理学通论》，兰州大学出版社1999年版，第27页。

② 里普斯以希腊建筑中道芮式石柱为例，说“这个道芮式石柱的凝成整体和耸立上腾的充满力量的姿态对于我是可喜的，正如我所回忆起自己或旁人在类似情况下的类似姿态对于我是可喜的一样。我对于这个道芮式石柱的这种镇定自持或发挥一种内在生气的模样起同情，因为我在这模样里再认识到自己的一种符合自然的使人愉快的仪表。”这就是审美同情了。见陈进波、惠尚学著《文艺心理学通论》，兰州大学出版社1999年版，第34页。

另一个叫做谷鲁斯的德国人则从生物学的角度认定是一种“内摹仿”的审美心理活动。[①] 其实中国人对此有过非常深入准确的表述,那就是“物我同一”。马克思把这种物我之间、人与世界万物之间的诗性同一关系理解为“自然的人化”[②],就已经是非常唯物的了,到了里普斯和谷鲁斯之流,就完全是执末为本了。

移情不完全是一个生物现象,也不可以说成是一种纯粹心理现象,虽然从生物或心理的不同角度都可能得到些许有点意义的解释,但其本义不是这样的。解释最成功的是胡塞尔的“意向性构成”理论,这是一种把所有来自经验和成见的知识性积淀解构之后面向客体的精神建构,本质地讲,是人与世界的灵性感应和自性相遇,是主体间性的生动现实。通俗地讲,移情就是“体贴”,就是以人的感觉和情性去发现对象的那些与人相近、与人相亲的特点和风骨,使人与物建立诗意亲情关系,从而反客为主,用物立言,实现人对于自己在宇宙中孤独处境的象征性解除。“妻梅子鹤”是移情,“何可一日无此君乎”的对于竹子的叹啧是移情,而溯源到庄子的“子非我,安知我不知鱼之乐”,就已经超越于现象分别之上,实现着人与万物道交感应、情性感通的心物同一之境了。如果非从心理学上找一点依据不可,我们可以说移情是一种建立在集体无意识之上的原始同一性思维的成果;在这一思维中人与万物是同一性的意象联结。再找到进化论,则人与万物本来就有着不可剥离的根本生命关联,而积淀到意识深处的那些荣格意义上的“原型”则储存了人与万物长期共处的记忆,人与物灵性往来,同根同命,发生所谓“移情”就是再自然不过的事了。

---

① 谷鲁斯认为摹仿是人的一种本能,分为知觉摹仿和审美摹仿两种,审美摹仿一般隐于内而不外现,只是一种对于外在事物特征的内在精神的象征性摹仿。见陈进波、惠尚学著《文艺心理学通论》,兰州大学出版社1999年版,第38页。

② 马克思:《1844年经济学—哲学手稿》,人民出版社1981年版。

移情现象是文学创作的一个重要心理资源和情感资源，移情说更是写作进入感觉和状态的重要依据。移情本身不进入逻辑思维及概念分析，完全是一种直觉和感悟，是一种深情的联想和美好的记忆。当一个人对梅花有了超越客观的物的特征、完全人格化的理解时，换句话说梅不再是一棵树或一种花，而是一段美好的爱情故事或一种美好人格的象征，这时我们就可以说他进入了移情状态。我们理解：这正是他或许可以做出《梅花赞》或《冬天到来的时候》这样一类文章的心理情感原因。当然，一如前面所说，移情现象既然与人类意识深处那些荣格意义上的“原型”有关，它就要受到特定文化逻辑关系的制约，也就是说，主体对于客体和对象的移情生发出这样的而不是那样的感情，是要受到文化积淀和历史惯性的影响的。我们对莲花这一植物发出出污泥而不染的赞叹，又在残荷听雨的感觉中体味生命的凋零和凄艳，都是移情，都是借助了特定文化逻辑关系的业已存在。文学作品中那么多意象的形成，诸如大漠孤烟、长河落日、千里关山、万川明月、竹之临风、菊之傲霜等等，都与移情有关，都是主体的生命感觉和人生体验长期积淀，并且不同程度地移植到客观景物之后的结果。

进行情境性文章的写作都需要移情。换言之，虽然景物作为形象主体其文化逻辑关系是业已存在了的，亦即其象征性是确定了的，但是进入写景抒情咏物言志，依旧需要主体深入的移情体验，需要对景物的客观特征，对那些与主体生命感觉相契相通的特点和风骨作进一步体验，所谓心照，所谓谛观，进而人在对物的照与观的过程中体悟到生命的价值和自我的存在，把自我完全融渗到景物中去，与景物创合为一个全新的生命，这就是移情。只有这样，才能在既有文化逻辑关系之上发生主体情感意志的超越性努力，从旧日的景物发现今天的风骨，感情亦因之一变。所以移情又是常新的。总之，对于客观景物的特征的体察及与之同时的主体情感的融渗，以及业已存在于两者之间的特定文化逻辑关系，尤其

是主体生命感觉和情感体验的发生，是移情的基本条件。

通感是一种“移觉”，一种“感觉挪移”，如钱钟书先生所言是“视觉、听觉、触觉、嗅觉”的“彼此打通或交通”。[①] 它的奇妙效用就是强调感觉、尤其是不同艺术感觉之间的形式转换，使形象的表现更加感觉化、立体化。

通感的发生是有文化及心理学依据的。佛学讲“六根”互用，一是指眼耳鼻舌身意这六个感觉器官并不是分别单一地感觉着外部世界，而是互相影响、交互作用的。换句话说，一根有病，别一根识就会受到影响；二是指感觉之间的感通和转换，甚至相互替代。一个盲人的视觉丢失了，他的听觉就被强化起来，并且替代视觉作用成为辨识外部事物的主要器官。而格式塔心理学讲“异质同构”，认为客体物理的结构力场、大脑中的生物电力场以及心理活动过程中的知觉力场之间，是互相对应、互相感应的。[②] 由这一原理可以推知，不同感觉对象的结构力场之间，会由于同一主体的大脑生物电力场和心理知觉力场的相同，从而形成共同或相通的感觉。通感本来就是一种心理作用，心理体验完全能够证明这一点。

通感的本质是比喻，但是不像比喻那样更强调事物外部特征的相似和相拟。通感是主体感觉方式的互换和打通，是同一对象内化为不同感觉方式下的不同体验。这会形成两个效果：一是不同感觉方式共同感觉一个对象，从而使该对象的表现进入立体化；一是感觉方式的转换使对象的表现更加新异有趣。

客有吹箫者，依歌而和之。其声呜呜然，如怨、如慕、如泣、如诉；余音袅袅，不绝如缕。舞幽壑之潜蛟，泣孤舟之嫠妇。

---

① 《通感》，《文学评论》1962 年第 1 期。

② 王克俭：《文学创作心理学》，中央民族大学出版社 1997 年版，第 27 页。

“如怨、如慕、如泣、如诉”，是同一感觉方式（听觉）下的不同情感体验。“余音袅袅，不绝如缕”就是视觉形象了——缕，即纤细悠长的丝类，飘渺不绝。“舞幽壑之潜蛟，泣孤舟之嫠妇”，更是联想了，视觉听觉合璧，浓郁地渲染了箫声的幽怨和哀伤，把抽象单一的声音表达为丰富复杂的感觉和体验，在联想和想象的方式上形成对于箫声的立体表现。

通感的不同感觉之间的联结不是机械拼合或思想联系，而是感觉和情感的自然生发，是联想和想象的情境性发生。换句话说，通感不像移情那样更注重对象的客观特征，更注重那些与主体情感相通相近的情致和风骨，通感是主体情感的直接现实，是对象纳入主体胸襟和情感状态之后的内化式变形，是第二自然。[①] 一旦如是，通感就与移情一样进入全新本体，那么它的每一个感觉之间就又形成全新的逻辑和联系，这种逻辑和联系不是理性的，而是情感性和情境性的；也就是，随着情感的推进和情境的形成，感觉之间的秩序也渐渐生成。

听哪，听哪，玛丽我爱，
听亚平宁山喃喃的独白！
像殷殷雷声把屋顶震动，
也像被拘禁的俘虏在地洞中
听到北方的一片海洋
澎湃着浪潮的声响。
光天化日之下的亚平宁，
是一座大山，莽苍苍，黑沉沉，
偃卧在大地和穹苍之间；

① 歌德的同一概念是指自然作为“人世间的材料服从他（指作者）的较高的意旨，并且为这较高的意旨服务”。此处借用歌德这一概念指物我同一之后的全新本体。

但到了夜晚，一阵可怕的混乱
就在幽暗的星光之下出现，
亚平宁山就随着风暴一起走动，
笼罩住……[①]

这首诗写亚平宁山这一确定对象，也分为两层。第一层从听觉写，从“喃喃的独白”夸张而来，“像殷殷雷声把屋顶震动”，动感较大，声音亦大；到俘虏从地洞中听到北方的海洋，而且是“澎湃着浪潮的声响”，就声势大作，有震撼力，是那样的震慑着人的灵魂。第二层从视觉写，由“莽苍苍，黑沉沉”写到天地之间“偃卧”，写到黑夜里“随着风暴一起走动”，写出雄奇沉默的气质，神秘变幻的感觉，以及恐怖感，等等。把一座山写成这样，写得倾耳可闻触目可惊，通感的运用是起了决定性的作用的。但我们看到，听觉各层次、视觉各层次都不是毫无秩序的弹射，而是有一个由弱到强、由静到动、由光显明朗向幽暗神秘过渡的过程的，它反映着诗人情感的层层起伏、渐渐推进，体现着诗人想象和联想的秩序性展开，当然也是诗人感觉的不断深化和强化。

2. 移情和通感是一种本体建构，而不仅是审美心理现象

移情和通感已经超越一般技法和表现的范畴，成为一种本体的建构。移情与通感都是主体谛观、心照客观对象的结果，这还不仅仅如康德所说“仿佛在我们心灵的巨大地图上只有很少地方被照亮着”，亦即对象某些特征在主体心灵中的被强调、被照亮，尤其是一种主体情感融渗下的本体重建，是客观对象的主体化和感觉化，是主客体交相感应的生命同化。所以，移情的主客体之间、通感的诸感觉之间是一种有机的生命联结，而不简单地是一种审美

① 《雪莱抒情诗选》，上海译文出版社 1981 年版，第 68 页。该诗只是一个片断，是未完成之作，诗的题目是《亚平宁山》。

心理现象。

移情与通感作为本体建构的方式，它们更强调真实的而不是做作的、独到的而不是庸俗的、审美理性的而不是荒诞非理性的那种感觉，即艺术感觉。对事物的感觉直接决定着移情和通感的成败优劣。有些借景抒情文章强施伪作，在一种自然真实的景物中生硬注入政治或哲学的道理，有时也会做得严丝合缝，但根本上是假的，也不能构成移情式的本体建构，因为它的感觉和情感是假的。而另外一些运用通感的文字，由于缺乏真诚独到的生命感觉和情感体验，又成为技法的制作和案例的枚举，造成铺排堆砌、浮华俗艳的文风。为学者所诟病的汉赋的铺排堆砌就是如此，大篇幅的联想和想象渗透着通感和移情的技巧，但却是制做出来的，而不是情感的自然流露和感觉的意象生成。从这个意义讲，移情和通感是生命的真实化和艺术化，不是简单技术制作。

移情和通感毕竟还常常只在技法的范畴内被运用，但是这不影响它作为一种本体建构的思路，成为进入艺术本体的基因性表现。艺术必须进入感觉，最重要的感觉是移情和通感，这一原理可以运用到对人和事的理解和体会中来，成为体验生活，把握素材的一般性能力。从这个意义讲，它们又是一种心理的置换，一种思维的训练，一种把握万事万物的方式，根本地讲是一种生命的体验和感知，与纯粹的文化制作和市场炒卖是没有关系的。

第二节　现代写作技法

现代写作技法的根本特点是主体性的被强调。这有几个方面的表现：一是客体被充分主体化、情感化，乃至变形而成为主体观念思想的符号；二是超越客体再现和主体表现，成为一种全新本体

的建构；三是超越修辞，超越艺术，成为人把握世界的另一种方式。现代写作技法最基本的特色是变形，是客体对象进入主体表现的方式时的变形，它不同于传统写作技法再现对象时讲求客观真实，讲求与主体情感思想的相通或相近，而是根本的主体化、符号化。现代写作技法是以现代文化思潮和艺术流派为背景的一种技术观点，而不是纯方法或纯技术。换句话说，不是声气相投的哲学文化背景和与之同一的叙述语境，现代技法是不可以通俗运用的。

一、反讽与象征

1. 反讽和象征的一般诠释

据有人考证，反讽这个词语与古希腊被看做“伪装者”（eiron或eironia）的角色有关，“故意用傻话对付那种‘愚蠢的吹牛角色’（alazon）”。[①] 其实，反讽也就是修辞手法中的反语，所谓反话，字面意思与实际要表达的意思正好相反；或者说实际情形是对于字面意思的明显歪曲和刻意亵渎。一般地讲，反讽由三个要素构成：反讽对象，反讽主体，主体表述与对象实际情形之间的完全相反关系。

……乔主席自然没有更多的名士风度，夺过肉碗，三扒两拨拉，就已下肚，干净利落，绝不拖泥带水。

乔主席不傻，他绝不恋战。他已准备走。可是，他似乎有点意犹未尽；

他还有什么未尽的事业吗？对了，想起来了：这一功他是邀定了……[②]

---

① 刘世剑：《小说叙事艺术》，吉林大学出版社1999年版，第201～202页。

② 选自长篇小说《归》，作家出版社1999年版，第67页。

这里写到的乔主席是一个近乎无赖的乞食者，年节前到人家家里蹭饭，这里的“名士风度”是对他的厚颜无耻和肮脏丑态的反讽；乔主席不仅贫极脏极，而且擅长告密，一边吃人家的饭一边还在搜集情报，准备报告，所以此处又以“未尽的事业”这样的庄严神圣反讽他的卑鄙阴险。

重要的是，主体表述与实际情形之间不仅仅是严肃对立的“完全相反关系”，而且是后者对于前者的歪曲和亵渎；这种歪曲和亵渎不来自表述，而来自语境，亦即主体表述对于语境以及这一语境下的实际情形是一种戏谑，甚至反过来，语境和实际情形成为表述本身的嘲讽。布鲁克斯说反讽就是“语词受到语境的压力造成意义扭转而形成的所言与所指之间的对立的语言现象”，是“语境对于一个陈述语的明显歪曲”。[①] 这就把反讽从词语开拓到整体和全局的层面了。全局的反讽是这样：以庄严正经的方式叙述一个荒诞可笑的故事，整个语境构成对于叙述本身的全面腐蚀和深刻嘲讽。

《阿 Q 正传》是典型的整体反讽。作品写一个穷到只剩一条裤子的弱者，一个从文化状态中蜕变出来、自然生命力也严重衰竭的弱者，其整个生命是猥琐卑贱的。但是《阿 Q 正传》却用庄严得有点过火的笔墨来叙写这个人物的命运：“序”，“优胜记略”，“续优胜记略”，“恋爱的悲剧”，“生计问题”，“从中兴到末路”，“革命”，“不准革命”，“大团圆”——文章做得正儿八经，把阿 Q 抬举到“无可承受之重”的地步，与实际情形的孱弱无能完全不符，形成一种事实性的嘲讽和鄙弃的语境，显示了中国人生存状态的扭曲悲惨和文化状态的衰弱不支，从而表达了强烈的讽刺意味和荒诞意味。

反讽是一种力度很强、富有穿透力的话语姿态，但是反讽的本

---

① 转引自朱立元：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社 1997 年版，第 112 页。

意不仅仅是从相悖的意义上去表现对象，亦即说反话，尤其是叙述本身的一种霉变；叙述的字面意义“变味儿”了，与之相随，整个文本的建构也发生了实质性的变化：叙述对象纳入一个冷色的怪味儿的主体叙述方式，在一个与之完全相悖的语境里变态扭曲地存在着。或者说，反讽的世界是能指与所指、意味与现实两个世界在相悖和相反的意义上的强硬扭结。从这个意义讲，反讽文本是一种以强烈的主体性来消损对象及其叙述的文本，反讽是象征的反面（即反象征）。

象征在《辞海》的释义是：“①用具体事物表示某种抽象概念或思想感情；②指在文艺创作中的一种艺术手法，它通过某一特定的具体形象以表现与之相似或相近的概念、思想和感情。”[①]象征中的象是一个特定符号，兼有词语本义和以之为喻体所暗示或引申的内容两项意义。

作为一种技法，“象征是小事物与大事物的统一，是具体物象与抽象情思的统一，是可以感知之物与不可感知之意的统一。”[②]其“象”本质即是托物言志之物、借景抒情之景。作为具体事物，象的现实意义还是存在的，其象征意义产生于这一现实具体的引申或暗示作用上。但是较之比喻，象征之“象”其意义含蕴远远大于比喻的喻体，而且不具有比喻的清晰性，亦即，象征的意旨是相对模糊和超越的。此类象征往往用在局部，用以表达不宜明言的事理或感情。鲁迅《药》结尾放置在夏瑜坟前的那个花环，巴金《海上日出》结尾的太阳终于冲破乌云，都象征了艰难但是并不绝望的斗争信念。下面是雪莱写给其岳父、英国哲学家威廉·葛德文（william godwin）的诗也是较为典型的象征手法。

---

① 《辞海》，上海辞书出版社 1977 版。

② 严云受、刘锋杰：《文学象征论》，安徽教育出版社 1995 年版，第 3 页。

大 鹰

雄伟的鹰！你翩翩飞翔，
在那迷雾笼罩的山间森林之上，
你疾驰在朝暾的光芒里，
像一朵祥云飘飞，
当夜幕降临，暴风雨来到，
你傲然蔑视那乌云的警告！[①]

这里用鹰象征一种坚强的理性精神和不屈的斗争意志，并以此赞美威廉·葛德文的精神和品格。这里的鹰作为所咏之物本身的意义还是存在的，那种盘旋搜猎、傲然不屈的特点与鹰的现实情形是符合的，其象征意义则是由此引申出来的。

作为一种全局性的象征，叙述表面与语境形成意义的张力，其中每个具体的"象"都是系列建构中的单个，都与其他单个的"象"共构成一个象征本体。换句话说，由多个象征意象构成的这个本体，其系列结构就是象征性和符号化的，它包含了较为复杂微妙的寓意。这里，其所指大大超过了其能指，这两个世界是以所指世界对于能指世界的意义扩张从而取得绝对本体性来完成建构的。

山 石

姚建业

我确实曾经叩问过故乡的天空，你为什么这样明净？它用飘动的白云显示给我看：是经常擦洗的缘故。你不见我把白云擦黑了，用劲儿一拧，便下起了雨。但是我想，总有你擦不净的一天，也许，为时还不会太远。因为我在好多地方见到过恐怕再也擦不净的天空。在这方天地出生、成长、至今还在工作的我，真的，已经为

---

① 选自《雪莱抒情诗选》，上海译文出版社1981年版。

这方天地的“天”开始担忧。

我也曾经问过故乡的山花，你为什么如此美丽？它用鲜艳的色彩渲染：是家乡的土好、水好，再加上父老乡亲多年用心血和汗水的浇灌，才长成今天这般丰姿绰约的容貌。可是当我目睹了山花被随意采摘、恣意践踏的惨状，以及有的村民不顾高山深谷之险，砍下山花上市兜售的情景，我的大脑和唇舌都已冻结。

不过，我还是坚持着又去问了故乡的流水，你为什么那般清澈？它用哗哗的笑声作答：淘汰泥沙，淘汰泥沙！乡亲们是从沙里淘金，卖掉金子(尤其是卖了个好价钱)之后，真有说不出的高兴，只好用唱歌跳舞的方式来消散“龙”心。这歌舞升平的布景竟是：断流的黄河、淘金毁坏的耕地、公路下面被挖成的黑洞。

我喘着气跑到大山脚下，用嘶哑的喉咙大声喊道：“高山哪！你为什么总是那样雄伟险峻？”马上传来空谷回音：“高山哪！——你为什么——总是那样——雄伟、险峻？”

故乡的高山不慌不忙地用漫长的曲线表明它的态度：你还是去问问块块山石吧！

于是，我便开始了对山石的深入采访。

我亲眼看见，而且用手触摸了它的皮肤，比我想象的还要粗糙。我和它较量过，它的筋骨像钢铁般坚硬。我了解到它离开大山之后，不知道垒成了多少道石坝，保护了多少农田。它搭起的座座石桥，给无数人送去方便。它还筑石窑，砌水井。它结成集体作石基，为家乡的建设打下了牢固的基础。它不惜粉身碎骨铺成的路，像条条彩虹飞架在广阔的大地上。

令我遗憾与吃惊的是，我在采访中无意中发现，它居然为好大喜功者树过丰碑，为现代婊子立过牌坊，甚至，强盗脖子上挂的念珠竟然也是它，虽然几经打磨，变得玲珑剔透，还是被人们认了出来。

当我气愤地又一次找到高山要问个究竟的时候，仔细一看，山

石的父老及其兄弟姊妹，总之，山石家族（包括泥土）不动声色地和大山连成一体。我好像明白了什么。

雄伟险峻的高山在我面前岿然不动地屹立着。

高山沉默着，流水也好像没有什么响动，山花竟然无语，天空似乎也并没有说什么。

是我自作多情。

还是那位名人说得好：

一粒沙子就是一片沙漠，一片沙漠就是一粒沙子。现在，让我们沉默下去吧！

（《三人行》）

这篇散文出现了一个意象系列：天空，山花，流水，山石，高山，父老乡亲，故乡，沙子，沙漠等等。这一系列又可以分出三个组次：一是故乡作为一个大的意象包容了天空、山花、流水、高山、山石等小的意象，其中山石是主体意象；二是父老乡亲以及用白云擦抹天空、采摘山花上市兜售、淘金、跳舞，直到“山石的父老及其兄弟姊妹，总之，山石家族（包括泥土）不动声色地和大山连成一体”等“动作”；三是好大喜功者、现代婊子乃至断流的黄河、淘金毁坏的耕地和公路下面被挖成的黑洞、沙子和沙漠，等等。

我们能够发现散文的意象结构发生着寓意上的、由第一组次向第二、第三组次的不断蜕变和衰衍。亦即由明净的蓝天、美丽的山花、清澈的流水、钢铁般的山石以及雄伟险峻的高山，向着肮脏的天空、被践踏和出卖的山花、断流的黄河、淘金毁坏的耕地和公路下面被挖成的黑洞乃至山石家族的沉默无语的蜕变；最后的结局是：由一粒沙子衰衍为一片沙漠。令人遗憾的是曾经“垒成了多少道石坝，保护了多少农田”，搭起“座座石桥，给无数人送去方便”，“筑石窑，砌水井”，“结成集体作石基，为家乡的建设打下了牢固的基础”而“不惜粉身碎骨”的山石，“居然为好大喜功者树过丰

碑，为现代婊子立过牌坊，甚至，强盗脖子上挂的念珠竟然也是它，虽然几经打磨，变得玲珑剔透，还是被人们认了出来”。然而“高山沉默着，流水也好像没有什么响动，山花竟然无语，天空似乎也并没有说什么”。这样的意象蜕变建构了文章的象征本体，表现了一个时代渐渐坏塌的过程，反映了精神家园没落的悲哀，对父老乡亲作为主人翁的麻木不仁、苍白无力表示了深重的悲悼，尤其是对于以山石为代表的坚定人格信念和意志的蜕变表示了极大的遗憾和沉痛，最后以“现在，让我们沉默下去吧！”的领悟作结，表达了无可言喻的悲哀和绝决。

2. 象征与反讽的比较及其文化旨趣

象征与反讽都存在词语与语境、字面意义与实际意义之间的张力，都存在本体对于喻体、所指对于能指的歪曲和变形。两者的区别在于：反讽是语境在实际意义与字面意义相悖的关系上对于词语的腐蚀和亵渎，最终导致能指的扭曲，不是变形而是“变味儿”。在这里发生的最重要的事件是本体向喻体的堕落性蜕变。阿Q本来是小说的主体形象，其行状事迹构成小说的本体，但是独特的叙述方式（反讽）使他变成一个可笑的譬喻；他从作为主人公的本体意义上扭曲了，变成一个象征着没落和愚弱的文化符号。在叙述过程中，阿Q进入了一个灰色的空间，一个被冷峻犀利包围着的意义结构，他整个人被风干为只具有解剖意义的干尸，而且正在渐渐朽坏和瘦缩。他的所指已经替代他的生命本体成为超越的能指。

象征则是这样：实际意义与字面意义是一种相衍成势的关系，语境对于词语来讲是一种深层扩张，是景物主体向着意象本体的滋长和漶漫，尽管这本身也是扭曲变形的。象征的能指就像一颗种子的块茎，在其长成所指的枝叶时它本身被耗干费尽，只留下一枚瘦缩的余骸，一个主体的残存。《山石》里的天空、山花、流水，不论它们是明净的、美丽的、清澈的还是肮脏的、丑陋的、污浊的，都

不构成现实意义上的真实,其景物主体性已经滋长为意象本体,获得象征意义,成为坚强确定的所指。反讽和象征都从现实的大地上并征用着现实大地上的材料,经过特定文化意义的灌注,经过主体理性的努力,或者向内消缩(反讽),或者向外滋长(象征),都成功地建构起全新的本体。这一点上,反讽和象征与现代艺术一样,都不同程度地挣脱"自由是对于必然的把握"这样的陈旧命题,实现着主体性从必然王国向自由王国的起飞。

反讽和象征都不仅仅作为一种技法,尤其是作为一种技术观点正在被现代人操持着检视、拷问和批判着这个已经变得寓意不明的世界。反讽直接指陈着荒诞,亦即在世界的堂而皇之的架子下揭示出那种相反的价值和意义来,从而达成主体内心荒谬感的释放。象征也是如此。象征主义在西方的崛起,自然与象征这一技法的优越有关,但问题大大超越了技法这个范畴,甚至完全不是技法的问题,而是"不再将善作为道德规范来表现,也不再把丑恶仅仅看做道德谴责的对象,而是把社会之恶,人性之恶,作为审美的对象来描写,从而揭示了西方现代文明人的种种忧郁、无聊、荒淫、非理性的本质"。[①] 当然中国人的反讽和象征有中国的思想文化背景,但是进入现代的主题决定了这些技法的运用必然是携带着相应的思维方式和观念形态,将作为一种观点而不仅仅是技法用来重新审视生活和世界,这也是不言而喻的事情。

二、意识流与蒙太奇

1. 作为哲学观点和作为写作技法的意识流

意识流同样不只是一种技法,而是把握世界和理解生活的一

① 丁子春、项晓敏编:《欧美现代主义文艺思潮新论》,杭州大学出版社 1992 年版,第 25 页。

个特定的方式，这一方式的根本依据是柏格森的绵延说。柏格森认为传统的时间观念不过是用固定的空间概念来说明时间，把它看做秒秒不停、环环相衔、匀速延伸而至无限的一根同质的长链，事实是把时间视为另一种空间。这是一种物理时间。这一时间与我们生命和感觉的现实是没有关系的，“即便现实在一幅图画中同时展现它的全部真相，传统的物理时差也是丝毫没有改变，这是不可思议的。”那么按柏格森看来，真实的生活和世界是处于另外一种有别于物理时间的“心理时间”中、作为直觉体验与我们的生命发生关系的，这就是“绵延”。“绵延”既不是同质的，又是不可分解的。“它不是从运动中抽象出来的某一种属性，而是像河水一样川流不息，各阶段互相渗透，交融汇合成一个不可分的永远处在变化中的运动过程。绵延也就是我们每一个人的存在，为我们的直觉经验所感知。”[①]

这就为意识流确定了第一个观点：只有内心的真实才是惟一的真实。意识流的第二个观点是：直觉经验的方式是存在的惟一方式。显然这也是从绵延说引申出来的。

意识流作家认为“客观世界都是靠不住的、虚假的，笼罩着不可知的假象，只有自我主观世界才是最高的真实。”[②]而“自我主观”的世界又是什么呢？那就是直觉经验的世界。不是客观世界决定了自我主观的世界，而是如克罗齐所说的“心灵赋形式于杂乱无章的物质世界”，[③]归根到底，是自我主观的心灵世界体验了、反映了、表现了客观世界的真实性，因而，自我主观复杂的、区别于他

---

① 以上论述均引自朱立元主编：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社1997年版，第79页。

② 丁子春、项晓敏编：《欧美现代主义文艺思潮新论》，杭州大学出版社1987年版，第162页。

③ 转引自朱立元主编：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社1997年版，第28页。

人的对于事物的特殊感受,才是“最基本的”和“惟一真实的”[1]存在。

意识流的第三个观点是关于意识本身的,亦即,意识是一个不可分割的流程。最早提出“意识流”这个概念的威廉·詹姆斯表述道:“意识并不表现为零零碎碎的片断。……意识并不是片断的衔接,而是流动的。用‘河’或‘流’的比喻来描述它是最自然不过的了。”[2]这一解释直接导致了对于生命和存在的全新理解,那就是,我们在这个世界上的存在以及我们的生命,都不是清晰严格的、“确定的意象组成”,[3]不是逻辑理性统治着、依循所谓规律按部就班地运演着的机械运作,而是积淀了我们的欲望、意志和行为等“全部过去的产物”,[4]犹如一条全新而不可逆转的河,在现实与虚幻之间、当下与历史之间、自觉意识与广大的无意识之间穿梭交织、融渗变化的生命之流。

只有理解了意识流作为一个哲学方式在把握世界和生命的观点之后,我们才能够理解作为技法的意识流。

第一,意识流旨在建立一种心灵与现实之间的感觉关系。亦即,意识流的手法无不是从一个现实的基点或中心出发,然后展开联想、回忆、幻想乃至幻觉,形成一个从清醒现实向虚幻意绪不断地衍展和幻化的本体生成过程。它不像传统叙述方式那样旨在清晰准确地再现客观生活事实,不是这样,意识流只是在引动意识流程的意义上一点一点地呈现现实的事实部分,而大量的建构工作却是意识本身的、绵延式的展开,并由此建构意识本体。在心灵与现实之间只存在着一种感觉关系,而不是现实时空关系。

---

① 普鲁斯特:《重现的时光》,转引自《冰山理论:对话与潜对话》,工人出版社1987年版。

② 威廉·詹姆斯:《心理学原理》,纽约1890年版,第237页。

③ 朱立元主编:《当代西方文艺理论》,华东师范大学出版社1997年版,第83页。

④ 朱立元主编:《当代西方文艺理论》,华东师范大学出版社1997年版,第79页。

母亲着人拿来一块点心，是那种又矮又胖名叫“小玛德莱娜”的点心，看来是用扇贝那样的点心模子做的。那天天色阴沉，而且第二天也不见得会晴朗，我的心情很压抑，无意中舀了一勺茶送到嘴边。起先我已掰了一块“小玛德莱娜”放进茶水准备泡软后食用。带着点心渣的那一勺茶碰到我的上腭，顿时使我浑身一震，我注意到我身上发生了非同小可的变化。

一种舒坦的快感传遍全身，我感到超尘脱俗，却不知出自何因。“然而，回忆却突然出现了：那点心的滋味就是我在贡布雷时某一个星期天早晨吃过的‘小玛德莱娜’的滋味，我到莱奥妮姨妈的房内去请安，她把一块‘小玛德莱娜’放到不知是茶叶泡的还是椴花泡的茶水中去浸过之后送给我吃的。”我一品出那点心的滋味同我的姨妈给我吃过的点心的滋味一样，她住过的那幢面临大街的灰楼便像舞台布景一样呈现在我的眼前……同样，那时我们家花园里的各色鲜花，还有斯万家花园里的姹紫嫣红，还有维福纳河塘里飘浮的睡莲，还有善良的村民和他们的小屋，还有教堂，还有贡布雷的一切和市镇周围的景物，全都显出形迹，并且逼真而实在，大街小巷和花园都从我的茶杯中脱颖而出……

这是普鲁斯特长篇小说《追忆似水年华》中的一个片断，写主人公马赛尔早上醒来躺在床上的浮想联翩。这个片断里有一个“现实的基点或中心”，就是“小玛德莱娜点心”。这个“基点”或“中心”同时也是一个触发点——主人公正是由这种点心的滋味引发了对于莱奥妮姨妈和她家的花园，对“我们家”和斯万家的花园以及维福纳河塘里的睡莲，乃至村民、教堂、贡布雷镇所有景物的回忆，藉此，一个久远的已经消逝的世界又回到主人公的记忆中来，并在一种诗意感伤的情境中重现，成为对于主人公来说比现实世界更其真实的一种生命存在。在“小玛德莱娜点心”这个“基点或中心”与莱奥妮姨妈以及她的花园、并由此引发的意识世界之间，

小说是以这样一种感觉来过渡和连接的，这就是“带着点心渣的那一勺茶碰到我的上腭，顿时使我浑身一震，我注意到我身上发生了非同小可的变化。”“一种舒坦的快感传遍全身，我感到超尘脱俗，却不知出自何因。”这一感觉确定地把人物从现实世界引入一个纯粹意识的、有着历史感的、诗意的世界，人与世界都感觉化、诗意化，从而成为一种存在方式。在这里，感觉成了津梁，成为客观与主观、现实与回忆、真实与虚幻之间的哲学中介，人、感觉、情感被强调了。

第二，意识流作为意识之流，它既然超越了物理现实时空的制约，超越了外部规律和本质之类的统治，它就会在更大的可能上回向人的内在情感和个体意志，那么由此建立起来的意识本体也就会在更大的自由度上遵循心理本身的规律和法则，遵循生命的感觉和体验，表现出自由联想的随意性、跳跃性，以及多层面意识的不断深入和拓展，甚至人的心理变态、情感扭曲、欲望和本能，都会合法地、自在地进入表现，从而构成人的深度真实和超越本质。它远不像心理描写那样单一清晰，它一般地是多层次多角度的自然芜杂状态；不仅如此，它充分遵循心理法则，并以流动不居的心理形式将客观事物同一，形成一种新的形式。

……这是怎么回事他们明天也可能阻止太阳升起他说太阳是为你而发光的那天我们躺在霍斯头的杜鹃花丛中穿着灰色的苏格兰呢戴着他的草帽那天我想法使他向我求婚是我先把那块番子饼从我嘴里送给他那年和今年一样是闰年十六年了天哪在那个很长的接吻以后我差不多喘不过气来是的他说我是山间的一朵花是的我们是花朵所有女人的身体都是那就是他这辈子讲过的一句真话今天太阳是为你而发光的那就是我喜欢他的缘故因为我知道他明白或者感觉得到女人是什么我知道我永远在他身旁我要把我能给予的一切愉快都给予他引着他走一直到他要求我说同意我起初将

不回答只是看着海洋和天空我正在想的事情是这么多他不知道关于麦尔维还有斯坦霍普先生还有赫斯特还有父亲还有船长格鲁佛斯还有水手游戏所有的小鸟儿都飞翔……

这是詹姆斯·乔伊斯《尤利西斯》里的一段，写一个叫莫莉的女人睡意蒙胧时的意识状态。第一是不加标点，第二是不分段落，第三没有一个“事件”或“动作”可以把握，没有进入传统意义上的叙述。看起来意识纷飞迭出，恍惚离乱，细察却又粘连胶着，万法归宗。所有意绪都是围绕求婚这一“基点或中心”展开：阳光和天气，幽会的处所，穿着打扮，动作，话语，感觉，等等。我们能够读出男人的动情和至爱，读出女主人公喜悦甜蜜的心情和狡黠俏皮的性格。整体看来又是以女主人公情感和心理的逻辑组织起来的，意识的胶着点是爱的回味，是女主人公自我感觉中最值得自豪的地方：对于男人的爱的主动又被迫。女主人公的感觉和心理中有性的自我绽放意识——“他说我是山间的一朵花是的我们是花朵所有女人的身体都是”；有用情时的主动诱惑又故作被动，而本质上是矜持——“我要把我能给予的一切愉快都给予他引着他走一直到他要求我说同意我起初将不回答只是看着海洋和天空”，等等。整个心理过程中，从天气阳光到内心的喜悦和追求，再到心事渺远沉重，是一个由外部情境逐渐向内在情怀深入的过程，其中夹杂和编织了人物的感受、欲望和自由联想，形成一种全新的生命存在。

第三，从表述看，意识流包括这样几种叙述方式：自由联想、内心独白、梦幻、呓语等。

不受传统的“形式逻辑”、“联想关系”、“连接点”等的限制，在与现实世界的感觉关系上，意识依循着自身的法则可以有极大的跳跃性、随意性，各种意绪纷然杂陈、任意闪现，一如沃尔夫所说，“千万个念头闪过你的脑中；千万种感情在惊人的混乱中交叉冲突

又消失”,[①]这就是自由联想。

内心独白则超越传统人物心理描写的逻辑性和性格要求,现实地、深入地表述人物的内心感受,包括欲望、感觉、紧张、恐怖等,而且着力于心理过程的呈现。它与自由联想不同的是:后者着重外部世界的呈现,前者专注于人物自身的诉求。

梦幻是意识流的一个重要表述方式,就是写梦想和幻觉,写非自觉意识,写那种迷离恍惚、半是睡眠半是清醒的深沉意识状态,不再隐现特定现实时空下的主体“事件”或“动作”,而是将过去、现在、未来交错或颠倒,将现实与梦幻融渗或掺和,形成一种非理性的生命存在。

呓语则完全是变态心理的执著和顽强欲望的表达,是人性的某些极端和极致的表现,那么正在呓语的人物就肯定地不再正常,而是变态心理和扭曲人格,是处于迷狂或分裂状态的内心世界。“有的意识流作家的作品甚至纯粹描绘幻觉与梦魇,展现‘感觉的原始的混沌’,以梦境、遐想、幻觉、错觉、飘忽的念头构成作品主体,表现出无意识的荒唐离奇、不可理解的‘白日梦’倾向。”[②]

我们看到,从自由联想到纯粹呓语,意识流已经进入到非理性的人性深处,完全与弗洛伊德的潜意识理论合流,从而也消解了艺术本身。

2. 蒙太奇:作为一种语言和一种技法

本质地讲,蒙太奇是一种全新的表述方式,而不仅仅是表达方式。亦即从意识流专注于人的内心世界这样一种表达方式“化出”为一种对于世界、对于人的表述方式。两者有内外之别。意识流

---

① 转引自丁子春、项晓敏:《欧美现代主义文艺思潮新论》,杭州大学出版社 1992 年版,第 175 页。

② 转引自丁子春、项晓敏:《欧美现代主义文艺思潮新论》,杭州大学出版社 1992 年版,第 173 页。

是一面传神阿堵，一个充分感觉化了的屏幕，客观世界都投影到这个屏幕上而且根本地是作为意识本体自然地呈现出来；蒙太奇则是一只魔手，一只可以超越时空、神出鬼没、自由地连接和重塑客观世界的魔手。换言之，客观世界在蒙太奇这里得到全新的和自由的表述，从而成为自由创造的存在。

蒙太奇首先意味着两者之间的超越性关系。亦即两个画面之间不再必须完全是现实的时空或物理关系，而且可以是一种主体情感或认知的超越性连接，当然它可以包括“现实的时空或物理关系”在内。这种超越性连接强调了叙述的自由创造性和情感主体性，概而言之有这样几种：跳跃或顺承、象征或比喻、间隔或交叉、呼应或重复。

前一个场面接后一个场面，表述一个事件的两个阶段，蒙太奇的表述跨度要大得多，其跳跃性也不是客观事物发展过程中的一般间距亦即阶段性，而是思维跨越，是想象和联想的强调。比如一双小脚丫在泥泞的土路上踩着踩着就变成一双粗糙大足，那么瞬间由孩子变成大人的还是同一个主人公——这一结论之所以被认同，是观众联想推知的结果。蒙太奇的表述正是以这样的联想和想象为前提的。顺承不是逻辑承续，相反是不合逻辑的“错接”，是不同时空下两个主体之间的某种呼应式的“纠结”。《闪闪的红星》里一场：米船要运输白军用来围剿游击队的消息走漏了，群众抢了米船，茂源米店的老板气急败坏地问：“这是谁干的？”接着的镜头是在山上游击队的驻地，宋大爹笑着回答：“是冬子干的！”这从客观上看是不顺的，但从观众或叙述的主体情感上感觉是“顺承”的，当然，它是以超越现实时空的客观阻隔为前提的。

象征或比喻是蒙太奇常见的连接手法，影射、暗示、对比、烘托、映衬等等都在其内。

前一个镜头是一个青年要去赴约，在父母已经陈明背景和险情的情况下他仍义无反顾。后一个镜头是喧闹的街市，原本端在

青年手里的安全防护帽飘落在马路上，荡悠悠地跳落，突噜噜在地上旋转，然后无声地滑移……这是青年遭车祸身亡的暗示。

壮阔的河冰迅猛崩裂，湍急的河水浩荡汹涌。然后是毛泽东的特写，高大的背影渐渐转向观众，然后雕塑化，定格了，这是烘托和象征。既以河冰开解烘托领袖无可阻挡的气魄，也象征他所代表的事业如春水浩荡，一泻千里。

前一个镜头是丈夫在家里无聊地看电视，不时给床上睡觉的孩子捂被角，后一个镜头是舞场上疯狂旋转的妻子与一男士神授色与，出神入化。这是对比。

昏瞀的县官正在错审一桩命案，然后是枯槁荒裸的山体、亢旱而龟裂的田地和一棵棵已经枯死的禾苗，这是以大地枯焦映衬政治的愚昏和无望，等等。

两边交替着排演、最终趋向一个结局是交叉。美人被绑，横陈在铁轨上：一边是嗥叫奔突无可阻挡的火车，一边是打马疾驰前来救助的英雄，两边交叉愈演愈烈。就在英雄来迟、美人绝望的刹那奇迹发生了：火车停下，车门打开，走下的居然是美人旧日的情侣——所谓间隔，也就是在情势急迫、志在必接的关键处突入第三者加以间隔，本质上是一种悬置的解除。

如果说跳跃和顺承、象征和比喻是两个镜头之间的关系，那么交叉和间隔就是三者之间的关系。换言之，前者是对比或映衬等镜头的组接方式，后者则类似悬念或巧合，是一种情节结构的编排章法。这有点像语法中句法与章法的关系。交叉和阻隔之所以不同于对比或比喻，也不等于悬念或巧合，乃是因为：交叉和间隔不仅是一种连接方式或编排章法，而且是一种存在状态和生存处境。《开国大典》一边写毛泽东一边写蒋介石，这是花开两朵各表一枝，是对比，不是交叉和间隔；仅仅英雄与火车赛跑也只是两者交替，形成悬念而不是悬置。只有到了英雄救迟、美人垂危的一刹那，火车停下、车门打开、旧日情人下来才是交叉和间隔，因为这时有了

第三者——美人被轧死或被救下二者必居其一是逻辑排中律，是抽象必然，而不是生活；只有第三者的进入才使逻辑转化为历史，使抽象必然转化为具体偶然的人的存在状态和生存处境。美人没有因为火车停下保全了她的性命而旧情重续，英雄的殊死救助也不会因为不克成功而一钱不值。当旧日情人为她解开绑缚后，那美人脱跳着跑向英雄的怀抱，一顿狂吻之后才回向救命恩人，含情脉脉地致谢、作别，然后依依可人地随了英雄而去。如此交叉和间隔的情节安排意味着：旧日情人作为一种必然"间隔"在美人与英雄的存在状态中，当下的危机和旧日的情感成为他们共同面对的生存处境，最后是英雄进入局内，过去终被感恩。

青年作家马原的《游神》[①]虚构了一个乾隆六十一年(1796)银币错铸的故事：先后由契米二世和印度莎丽两个神秘人物从民间和学术两个角度进入阐释，而"我"则作为"间隔"始终存在于两者的交叉状态中。随着"我"与这两个神秘人物的关系的推进，第二次"间隔"形成了，这就是"我"再次置身于契米二世与收藏家大牛的交叉之间。大牛的出现意味着前述两种关系的改变——不论是友谊交往关系还是肉体情感关系，随着大牛的出现都发生了深刻的变化。全部关系酝酿了一场交易，而"我"又成为他们的见证人。但是交易流产了，印度莎丽回了印度，契米二世也回到民间，一切都回归平常。这里有两个交叉间隔的嬗变，而"我"的第一次"间隔"向第二次"间隔"的嬗变本质是两个意义结构的嬗变，体现了从神秘向世俗、从民间向社会、从情感向金钱，最后归于空无的文化意向，从某种意义上讲，这正是人类存在的一种象征。这样的情节结构显然受到了蒙太奇交叉与间隔的结构章法的影响，在本体建构的思路上表现出巨大的现实超越性和无限创造性。

呼应和重复是在章法和结构意义上向跳跃和顺承的回归，它

---

①　见《小说选刊》1987年第3期。

不是相邻镜头之间,而是特定镜头在前后段落中的呼应和重复,它所构成的不是“句法”,而是“章法”。前边一个眼镜男人不经意地出现,后面关键处此人下了杀手然后隐去,最后的结局:眼镜男人就是特务头子——这是呼应。一个炸弹绑在椅子下,主人公正走向这把椅子。然后就是椅子下面炸弹的不时重现——那个吱吱冒烟的炸弹就要爆炸,主人公却要坐上去,观众的心被一点一点提到到嗓子眼儿,几乎窒息——这是重复。呼应与重复往往结合在一起,形成特定的紧张手段,运用在危机的悬置地段从而推动情节走向最后的结局。

三、荒诞与黑色幽默

1. 荒诞:一种哲学观念的艺术表述方式

荒诞哲学的基本观点可以从三个层次来理解。第一是最高理念的坍塌而形成巨大的存在黑洞,人进退无据。黑格尔以前的西方世界有上帝,作为终极绝对的价值,上帝的信仰导致人类之爱,虽然有罪恶也有地狱,但人都在有信心地活着,都在为上帝那里的最后裁决准备着。尼采宣布上帝死了之后,西方的最高理念坍塌了,知识和理性失去绝对依据,道德和价值失去终极依托,人的存在成为毫无意义和目的的蠢动。把这一认识表述得最为形象的是加缪笔下的西西弗斯神话,那就是无休止地从山下推石上山,无止境地感受生命的无聊和无奈,整个存在由荒谬感进入荒诞感,直至虚无。

第二是最高理性的维系断裂之后,人与人的关系也变得不可思议:冷漠、麻木、厌恶,最终是无望。独幕剧《秃头歌女》写一个中产阶级家庭,史密斯夫妇之间的枯索无味已不待言,他们的生活概括起来就是四个字:枯寂荒凉。作为客人的马丁夫妇则更令人叫绝:应邀来到史密斯家后夫妻俩竟互不认识。根据这样的推理

——同是曼彻斯特人，同乘一趟车，睡同一节车厢的同一号房间；住同一条街，睡同一个房屋的同一张床，房内的陈设又相吻合；有着同一个叫爱丽丝的女孩，一只白眼珠一只红眼珠——才半信半疑地认同：他们应该是一对夫妇！但是女仆玛丽的揭露又把问题搞浑了：马丁先生的孩子红眼珠在左白眼珠在右，而马丁太太的孩子正好相反。他们最终还是不能确立夫妻关系。

第三是陷于这样的处境又无可奈何，人本身变态而残缺，根本上毫无希望。荒诞派戏剧的人物就是明证："不管出身高贵抑或卑贱，富翁抑或穷丐，主人抑或仆人，其形象大多十分恶心——聋子、哑巴、盲人、断臂、缺腿。有的半截身子埋入土里，在土坑里爬来爬去；有的呆在垃圾桶里相互偷情，丑态百出；有的四肢瘫痪，坐在轮椅里与录音唠唠叨叨。他们个个失去理性，思维混乱、语无伦次。最为严重的是，他们的精神世界已经崩溃，麻木不仁、缺乏性格，在茫茫的人生荒野里听任摆布、任凭宰割，过着浑浑噩噩、自欺欺人的生活。"[①]归根到底，荒诞主义对于"人是神还是虫？"这个关于人的本质问题的回答是否定性的，那就是人本来就非人，而是废人、虫。

《等待戈多》写两个身份不明的人——戈戈和狄狄在黄昏时分的一条乡间小路上等待一位名叫戈多的人。戈多是谁？他们是否有约？戈戈和狄狄为什么要等待他？所有问题都寓意不明。但是他们必须等待，这似乎是一个不言而喻的前提。当然戈多是等不来的，第一天没有等来，第二天依旧没有等来，他们就准备上吊。这是剧情的一个方面，即毫无指望又不得不指望。剧情的第二个方面是等待着的这些人——戈戈和狄狄，波卓和幸运儿，他们的存在状态乃至生存处境本身就是荒诞莫名的。他们或身份未明（戈

① 丁子春、项晓敏：《欧美现代主义文艺思潮新论》，杭州大学出版社 1992 年版，第 251 页。

戈和狄狄),或无须认定(波卓是主,幸运儿是仆,似乎天经地义),不是把臭靴子脱下来又穿上,自我玩亵,就是一个人用绳子牵着另一个人的脖子并且不断用皮鞭抽打他的背脊,互相折磨。总之是百无聊赖又无可奈何。一如尤奈斯库所说:“这样一个现在看起来是幻觉和虚假的世界里,存在的事实使我们惊讶,那里,一切人类的行为都表明荒谬,一切历史都表明绝对无用,一切现实和一切语言都似乎失去彼此之间的联系,解体了,崩溃了。”①包括想出离这样的处境都是身腿僵直一动不能动。人是残缺的,世界是荒谬的,生命毫无指望,存在的意义就在于感觉荒谬、直面荒诞。这就是荒诞哲学给出的关于世界和人的认识。

作为一种哲学观念的表述,荒诞派艺术的根本艺术精神是象征的。换言之,荒诞派艺术所标榜的“纯戏剧”本质上是一种纯形式,一种归根到底是在生活和事实的抽象概括之上得出的象征体,它有两个质点:一是纯粹虚构,一是非理性。超越事实和超越理性正是人类存在的荒诞本质的概括和象征。不是在真实的基础上,而是在象征的意义上,荒诞才成为艺术。

其次是彻底走出现实主义的世界图景和生活情形,提倡“纯戏剧”,提倡虚构,以艺术荒诞本身来表述世界和存在的荒诞。由于“荒诞的实质即冲突”,②所以艺术也必然要表述这一“实质”,必然是这一“冲突”的形式化,一如郭宏安先生指出的“人和生活的分离,演员和背景的分离;怀有希望的精神和使之失望的世界之间的分裂;肉体的需要对于使之趋于死亡的时间的反抗;世界本身所具有的、使人的理解成为不可能的那种厚度和陌生性;人对人本身所

---

① 尤奈斯库:《出发点》,引自《外国现代剧作家论剧作》,中国社会科学出版社1982年版,第168~169页。

② 朱立元:《当代西方文艺理论》,华东师范大学出版社1997年版,第159页。

散发出的非人性感到的不适及其堕落，等等。”[1]表现在艺术创作过程中，就是情节的消解、性格的破碎、语言的怪异、荒谬莫名的道具或意象的陈列等等，本质上是理性和逻辑的彻底废除。一言以蔽之：荒诞。

2. 黑色幽默：从表述走向自嘲

与荒诞派艺术相同，黑色幽默也是产生于西方世界对于存在的绝望，但是走得更远因而也看得更清楚而已。荒诞派把世界和存在表述得那样荒谬、错乱、卑污、冷漠，黑色幽默已经不屑于这样，他们“自动宣布破产，重新去理解贫困和坚贞的誓言，并且抛弃历史作为赞许而赐予的一切荣耀”，“在最深的意义上成为‘非历史的’(unhistorical)，并且与完全生活在传统圈子内的人类群体分离开来”，“走到世界边缘……承认自己是站在一片虚无面前”。[2] 他们不像荒诞派一样痛苦地诅咒着和愤怒地孤立着，他们已经出离悲愤，走出人群，走到孤绝不随，公然以“垮掉的一代”这样的评论冷漠地嘲讽包括自己在内的世界人类，似乎在说：这世界连幽默都是黑色的了，你们还美个什么！那么什么是美？什么是黑色？这个与鲜亮轻盈相反、包含着“某种激烈的、忧郁的东西，有些茫然又颇费猜测的”(《波德莱尔全集》第一卷)颜色，这种充斥于巴黎社会底层、也充斥于西方社会底层，属于罪犯和妓女的颜色，才是美的底色，才是真正的西方世界的美。于是继波德莱尔的《恶之花》之后，1965 年美国作家弗里德曼(B.J.FriedmanT.Pynchon)收编了托马斯·品钦(T.Punchon)、约瑟夫·海勒(j.Heller)、杰·皮·唐里维(J.P.Donleavy)以及他本人共 12 个作家的作品，题名为《黑色幽默》。与此相先后，英国金斯利·艾米斯的《幸运的吉姆》、

---

① 郭宏安：《多余人？抑或理性的人？——谈谈加缪的〈局外人〉》，《读书》1986 年第 10 期。

② 荣格：《寻求灵魂的现代人》，贵州人民出版社 1987 年版，第 222～223 页。

《反死亡的联盟》，奥尔德斯·里奥纳德·黑胥黎的《滑稽的环舞》、《罪恶的躯体》；法国罗热·维特拉克的《对死亡的认识》，赛利纳的《在茫茫黑夜中漫游》，以及拉美的魔幻现实主义小说，都不同程度地表现了世界的荒诞、神秘和非理性，都可约略归入黑色幽默这一范畴。如果作一个概括："黑色幽默，是指一种荒诞的病态的幽默情趣，它是指置身于阴暗、冷漠之中的无可奈何的自我嘲讽，也是面对绞刑架的威逼而产生的一种沮丧的滑稽的逗笑。"[①]本质上依旧是一种面对存在和世界的哲学态度，文学是这一态度的反映和实现。

如果我们从哲学上看不出黑色幽默比荒诞派有更多更深或更有分量的思想价值，那么从艺术上看，黑色幽默有三点可能是超越的，因而也是有价值的——

第一，黑色幽默从荒诞派的纯粹形式走回到人物和情节，虽然这些人物依旧荒诞莫名、扭曲变态，而情节也还是离奇古怪、超离现实的。古特·冯尼古特的《第五号屠场》写主人公毕利于1967年的一天为女儿举行婚礼却被一只飞碟劫持到银河帝国的特拉法麦多尔星球上，在那里的动物园展出，备受屈辱。后来在外星人帮助下溯时而上，飞回到1944年的地球又被德军俘虏，在德累斯顿一座叫"第五号屠场"的集中营服役，然后就是战争、尸体、废墟和臭气。战后毕利神经分裂，到处发表言论，胡言乱语，荒诞不经。作品不仅从星外的角度写出人类的卑微和可悲，尤其从战争的视角写人类的残酷和罪恶，写人性的荒谬和无望。

第二，从荒诞派艺术的对于世界和存在的荒谬表述回向人性的冷酷和残忍的揭示，不是站在传统道德和价值理念上的抨击，而是冷漠的嘲讽和鄙弃，是犀利刻薄的幽默。《第二十二条军规》从

---

① 徐曙玉、边国恩编：《20世纪西方现代主义文学》，百花文艺出版社2001年版，第66～67页。

上尉飞行员尤索林的视角写出一个混乱荒谬、丑恶肮脏的世界。卡斯卡特是个年轻军官，他情性无常，软弱无能。飞行教官斯克斯考夫表面上道貌岸然，其实卑鄙下流，本性残忍。军需官米洛则行贿勒索，以军费开办跨国公司，连德国政府都纳为股东。最令人惊心的是主人公战斗机飞行员尤索林，终日神情恍惚，疑神疑鬼，总怀疑有人要谋杀他，时时处处被一个阴影压迫着。这就是《第二十二条军规》里几个主要人物的情形。这《第二十二条军规》不是别的，正是人性深处的丑陋、凶险和罪恶；换句话说，人这东西本身就是罪恶的和丑陋的，就其根本前景上看是没有指望的。

第三，黑色幽默作为一个特定的叙述模式，同时也是对于现实和存在的一个“幽默方式”，它不遵循现实逻辑，不遵从传统方式，打破时空限制，“利用暗示、烘托、对比、比喻、象征等手法，创造了一种‘戏剧性’的新方法”，①从而夸张地自由地表现人物的内心世界，骨子眼儿里是一种对于世界的戏弄和亵渎。黑色幽默的艺术世界可以颠来倒去，随心所欲地制造时空，毫不费力地超越生死，叙述也不讲结构，情节也支离破碎，人物更是恍惚不定，总而言之是荒谬到悲哀、无聊到可笑，连他们自己操纵的艺术本身也是庸俗丑陋和无聊可悲的。

四、变形与自由切割

1. 变形：变态方式和“病态”艺术

作为一种艺术方式其终极原因还是方式后面的观念和状态，即世界人生观念和现实生存状态；离开这些观念和状态的“纯形式”是不存在的。变形也是这样。

---

①　徐曙玉、边国恩编：《20世纪西方现代主义文学》，百花文艺出版社2001年版，第70页。

什么是变形呢？变形就是歪曲，就是病态的扭曲和改变，与夸张和诗意联想的修饰性延展不同。“太阳当头照着，把眼泪都烤出来，而且是滚烫灼痛的泪。”这是夸张；“那黑太阳蹒跚着、踉跄着，一不小心栽到深山大壑中去，像头死猪，把一片死沉沉的黑影留在天地间。”这就是变形。这两者是根本不同的：那就是对于太阳这一对象的本质特征做出指认时的主体情感深刻不同。从外部特征看，滚烫灼痛的毒热是“不逾矩”的，亦即大致符合太阳的客观真实的；而黑太阳又像死猪就完全是主体感觉了，与客观真实相去甚远，也惟其如此才叫变形。当然两者反映出来的对于世界和存在的态度也是很不同的，这是另一个话题。在文学创作中，“变形是指作家在描写，表现或反映现实生活时，为了强化主观意识，对客观事物（不论人物、情节、环境）的空间、时间以及形态、色彩等进行不同程度的、突破常规的改变，或者说变形是作家的感觉完全超然于现实经验之上的结果，它不仅在夸张、比拟、幻觉的内容中突现事物的特征，而且在形式方面也给人以深刻的印象。”[①] 极是。与荒诞、黑色幽默一样，变形也主要是现代人类对于世界荒诞和丑陋根本无奈时的一种变态的反抗，当然是一种艺术方式的反抗。这一方式反映出的发泄和错乱是显而易见的，但其艺术价值也正在于此。

首先是主体感觉的被凸现和被强调。变形之所以发生，反映着主体与客观对象的关系及其状态发生了实质性的变化，那就是：两者不再融渗和相迎，相反，两者处于完全对立的状态下并且主体自始至终是实施着对于对象的肆意捉弄和深刻鄙弃的；那么变形正是主体特定心理和情感的“合目的性”（康德语）表现。电影《红高粱》结尾写余占鳌的部队伏击日本人之后太阳是黑的，整个天空

---

① 董小玉：《灵性的飞鸟——创作主体与艺术建构》，华东师范大学出版社 2001 年版，第 308～309 页。

地面都是红的，而在这黑（死亡之色）与红（血色）之间，屹立着余占鳌和一个孩子，神情冷漠惨淡。这样的大红大黑的色彩运用从表现客观对象的意义上看是变形，是现实主义的真实性的歪曲和变态。换句话讲，即使战场上的人全部死光了也不会把血弥漫到天空的，但是《红高粱》这样去运用色彩，就是在与这个世界根本对立的意义上表现主体的内心世界的：由于愚昧和野蛮的存在，人的处境就完全成为一种血与死亡的焦灼，惟其如此，生命才显得那样惨烈无助，才又是那样的不容规避的坚强和不屈。红与黑的色彩变形正是这种焦灼心理的最佳表现方式。

其次，变形是对于客观本质的反动，它更强调感觉的真实，更强调对象被揭去哲学遮蔽之后的那个本质和真实。我们熟知的卡夫卡的《变形记》正是这样。推销员格里高里突然有一天变成一只大甲虫，于是，一种真正的悲惨开始了——过去虽然他也活得很艰辛，但是那种艰辛还遮蔽在“常态”下。变成甲虫之后，这种遮蔽撕去了，人与人之间的本真状态开始暴露：父亲不理他，母亲很悲伤，妹妹开始时怜悯他，然后就厌倦他，最后大家终于抛弃他。这里的变形已经超越技法的范畴，进入整体构思，成为人的存在方式的表述了。

第三，变形作为一种超现实主义的艺术手法，不仅在感觉上和客观对象的特征上，而且在时间和空间的建构上发生着深刻的变化。时空倒错本身就是变形。不仅是时空倒错，整个世界和存在不再以传统习见的方式组结，而是以主体观念和意志的方式重新建构，因而人的处境和生存也就具有了完全不同于现实生活情形的改变。

所谓魔幻现实主义的创作，大都在现实生活中注入神秘和灵应现象，并以此融化着、腐蚀着现实时空，构成神秘的、带有魔幻气息的艺术世界。马尔克斯的《百年孤独》正是这样。布恩迪亚家族的故事发生在吉卜赛人墨尔基阿德斯早已预言过的一个神秘的时

空里，包括布恩迪亚这个家庭创始人的死，这个家族最后一个孩子被蚂蚁吃掉，都写在那本神秘的手稿里，清清楚楚。

这个重新建构起来的世界显然不是客观世界，而是客观世界的变形和倒错。这表现在：

其一，这个世界是一个超验的世界，它与现实世界是沟通的，人可以随意出入，两边栖居。《百年孤独》中的吉卜赛人墨尔基阿德斯先死于新加坡，不堪孤独又回到人间。不仅如此，超验世界的鬼魂还不时渗入现实世界，并最终影响着现实世界。布恩迪亚家族的发祥与消亡正是这样，充分显示着某种宿命，反映了人对于宿命的无奈。

其二，时空建构体现着充分的超越性和超验性，一个人可以活得很久很久，或者时光倒溯，回到从前。《百年孤独》中马孔多的大雨下了 4 年 11 个月零 2 天，与《圣经》诺亚方舟的故事相类。从空间看，变形艺术中大都采取超越现实空间从而获得艺术空间的独立自足。电影《红高粱》中无论"颠轿"还是"剥皮"，包括伏击日本人，都显示着与现实时空的某种疏离和隔绝，其艺术效果就是解构了反帝反封建之类的诠释话语。

其三，作为一种技法，变形使人物或情节在夸张、象征等艺术手法的延线上走得过足，从而产生"病态的"扭曲效果。《百年孤独》写奥雷良诺·布恩迪亚上校时显得沉着而冷静，但的确是变形：

奥雷良诺·布恩迪亚发动了 32 次武装起义，每次都失败了。他有 17 个不同母亲生的男孩，在最大的一个 35 岁时，这 17 个儿子在同一天晚上都被一个一个打死了。他逃脱了 14 次暗杀，72 次埋伏，有一次在临枪毙的最后一分钟脱了险，还有一次他喝的咖啡里有足以毒死一匹马的毒药，但他活下来了。他拒绝了共和国总统的光荣任命，他成为从边境到全国范围内革命部队的统帅，政

府最害怕的人，但他从来没有让人拍照过他的像。战后他拒绝发给他的终身赡养金，他一直到老都在马孔多一个作坊里做金鱼来维持生活。虽然他一生都战斗在最前线，但他惟一的一次负伤是结束了20年内战的兰迪亚投降签字后，他自己造成的。他自己向自己的胸口开了一枪，子弹没有伤害任何内脏从后背出来了。他一生活动的所有结果是马孔多的一条街以他的名字命名。

这里的数字统计不是夸张，而是变形。奥雷良诺上校也不是现实主义意义上的典型人物，而是一个神话人物，这个人物的根本命义不是性格，而是文化符号意义，甚至是文化人类学意义，那就是他所代表的近百年来那场神圣的、根本的又是徒劳的反殖民主义和反专制独裁的历史运动，其价值仅仅在于它所锤炼出来的种族精神——奥雷良诺·布恩迪亚上校的精神。然而，它归根到底是失败的，这是一种宿命。[①] 这种寄托在人物身上的对于世界的病态的反抗和不屈，又历史地是一种对于人物的变形和扭曲，已经出离象征，变成造神了。

作为一种可以借鉴的技法，变形是在常态和原形的基础上加以想象和幻想而产生的，这就决定了变形终归是不能放矢无忌、恣肆无碍的。换言之，变形也须遵循相似性的原则，这就是回归。“变形是超越，超越有时也需要回归。我们把这种与超越相反的制约的倾向叫做回归。”而“所谓回归也就是向表现对象主要特征回归，包括外在的特征和内心的特征，外在特征的回归要落实到内心

① 马尔克斯本人认为：“拉丁美洲的历史也是一场巨大然而徒劳的奋斗的总结，是一幕幕事先注定要被人遗忘的戏剧的总和，至今，在我们中间，还有着健忘症。只要时过境迁，谁也不会清楚地记得香蕉工人横遭屠杀的惨案，谁也不会再想起奥雷良诺·布恩迪亚上校。”见《番石榴飘香》。

特征的回归上,一般来说超越大于回归”。[①] 这是一般现代艺术创作中往往被忽略的一个法则。事实上,即使是变成一只大甲虫的格里高里,其生存状态和存在价值也是与甲虫有着某种相似性的,而且正是这种相似性使格里高里这个形象获得巨大的象征意义。分寸感,是任何艺术包括变形之类的现代艺术手法也不能超越的一个内在规则。

变形的艺术效应一般是冷色调的,在运用时一定要有文化传统和哲学背景上的考虑,要有变通和转化,不能死搬硬套,更不宜机械模仿。中国当代文学先锋派以来的小说创作多有借鉴者,王朔的《橡皮人》、张抗抗的《第四世界》、马原的《游神》,包括韩少功的《爸爸爸》等,不同程度都有变形手法的运用,根本地讲,他们是在超越现实主义的意义上创造了一个全新的但也是变形和扭曲了的艺术世界,作为一种尝试,他们是富有成效的。

2. 自由切割:走出病态之后

自由切割是在蒙太奇手段的运用有了更新发展之后又加入变形理论而形成的一种现代技法,其本意是拼贴,亦即打乱时空序列,把互不相接的生活画面、意象图景以及特定感觉剪辑在一起,形成一个全新完整的艺术体。所谓“自由”,是指组接客观题材和表达主体意志的自由;所谓“切割”,是指超越现实逻辑和题材性质制约的结构整合。由于蒙太奇原理,自由切割过来的几块材料之间是有着某种联系的,肯定不是胡拼乱凑;即使像某些现代派绘画作品一样,真正到了胡拼乱凑的地步,拼凑来的那堆报纸、杂志、包装纸、碎布之类,也肯定是有着属于他们自己命定的那种联系的。又由于变形原理,对于切割材料的联结就不再依据生活本有的客观逻辑,而是更多地体现主体的情感意志和艺术感觉。其拼贴形

---

① 董小玉:《灵性的飞鸟——创作主体与艺术建构》,华东师范大学出版社 2001 年版,第 314~315 页。

态也不会是生活原有的样子，而应该有更新的突破，能够更多地体现主体创作风格和审美情趣，因而更有个性。

自由切割似乎是走出象征主义、尤其是荒诞派等现代艺术的病态之后的第一张笑脸，其实不然；自由切割的本质是变形，是客观世界的倒错和重组，根本地讲来又是对于现实生活的亵渎和歪曲，是人与世界对立的产物。或者说是人对于现实世界的一种处置方式，人不再以人自己的方式、而是以世界的方式来对付世界，这可以说是后现代社会馈赠给人类的一件最昂贵的礼物。

只有在这个意义上，自由切割才成为纯形式和纯技巧。换句话说，自由切割几乎完全脱离其所由产生的哲学文化背景而成为一种现代写作技法。

首先是一种结构方式，就是把互不关联的几块材料重新组装，加以拼贴从而形成全新本体。这种结构方式与传统结构方式的根本不同在于：传统结构方式的依据是客观现实逻辑，自由切割的方式则是主体情感意志和艺术感觉。所以自由切割虽然也叙事，但不是再现，而是表现。马原短篇小说《游神》是典型的自由切割式。小说分开两个板块，一块是契米二世和他的神秘家族，一块是印度莎丽和她的神秘身世。这两块材料没有共时性也不处于同一空间，亦即不处于同一“绵延”状态中，完全靠27块或43块乾隆六十一年(1796)铸造的神秘古币连接起来。作为某种“间隔”、作为主体情感意志和艺术感觉的一个特定视角，“我”就成了往来照应、两边联络、四下搜求、八面浑成的一个拼贴人，一个活动结构者。就结构本身而言，我们从马原的《游神》看不出现实主义创作方法下的“本质”、“规律”等客观逻辑，印象较深的是那种着意渲染出来的神秘感、边际感和共同沦落感，而这也正是小说的切割依据和结构线索。

其次是一种表现手法。不采取统一的表现手法，而是追求离异感和拼贴感，固然也形成文本叙述的变化和新异，做不好就是故

弄玄虚。美国作家约翰·多斯·帕索斯的长篇《美国》三部曲(《北纬四十二度》、《一九一九年》和《赚大钱》)就是把题材分开来用人物描写、新闻短片、人物传记和摄影机眼四种手法表现的。共描写写 12 个人物,情节各自独立又略有瓜葛,用传统写实手法,读来就是地道的小说。新闻短片就是一堆广告、文献及新闻的剪贴,没有人物也没有情节因素,只构成背景、时代和社会的氛围、感觉、某种特定的文化心理等等。人物传记是社会名流,摄影机眼是主体意识,这两者同样不进入情节,只作背景,只形成特定的语境。我们读小说有一种进入拼贴画廊的感觉,题材随意拿来,全凭感觉拼贴剪辑,整体上又成一景观,它异常鲜明地体现着主体对于时代和社会的那种处置意向和整合意志。亦即作品所反映的生活不是客观的和被告知是正确的,而是主体独特感觉和独立处置的结果。表现本身就是一种意志和理念。

第三,自由切割体现着更大的创作自由和想象空间,就其哲学观念而言是超越客观现实的;从时空上讲又是超越物理时间和现实空间,遵循克罗齐所谓"绵延"的存在理念。自由切割可以极昊天之舒远,渺星汉之辽阔,入意识之幽微,乃至觉神秘之不谬。充分超越现实制约,最大可能地实现自由创作,真正创造出属人的独立自觉的艺术世界和精神存在。茹志鹃《剪辑错了的故事》把三个时空下的故事剪辑在一起:一会儿是现实中的大跃进,放卫星,虚报高产,砍伐果园种粮食;一会儿是回忆中的战争年代,砍掉自家枣木支援前线;一会儿又是幻想中新的战争爆发,人民已经厌倦。这三个时空又都遵循主人公心理和情感的线索,看似无序却十分深刻地反映了长期极左路线折磨下的普通人民对于执政党的干部的复杂心理,以及党与人民关系的某些微妙变化。作品不是通过简单故事的方式,而是以一个名叫老寿的普通农民的心理状态作视角,把过去、现在和未来三个时空切换联结,拼贴成一支迂滞艰涩的意识流,象征了特定历史时期中国人的生存状态和精神状态。

自由切割从而建构起来的艺术本体根本地是象征的，而不是写实的。但是在切割的具体操作时，几个拼块的联结又讲求切换本身的艺术性，而不是机械的生拼硬贴。“在心态与故事、现实与回忆的交错和拼贴中注意提供转换的诱因和契机”，使切割过来的画面之间有形式上的勾连，不同切片都在同一条相对完整的时间发展主轴上，尽管反复交错，但收放之间都不脱离主轴，而有所归依。① 前面举到马原的《游神》就是如此：“我”与契米二世和印度莎丽的个别关系及其深入发展是一种“形式上的勾连”，也是一条“相对完整的时间发展的主轴线”。“我”的朋友大牛、印度莎丽家的哑巴仆人等等“切片”都依缀于这两种关系上，而“我”正是这样一条时间发展的主轴线。只有这样，自由切割的运用才能够于客观现实逻辑的规约之外形成“第二自然”，成为完整自足的艺术生命。

总之，整个现代写作技法其艺术价值是非常有限的，而且与中国传统技法之间有着显然的文化哲学鸿沟，并不是可以笼而统之、一概而用的。但它大大开拓了中国人的哲学文化视野，提供着审美视角和艺术个性方面的异质参照，形成对于我们已有艺术观念的冲击乃至重新诠释。尤其是在形式观念的建立、艺术本体的建构、表现与再现等艺术功能及修辞手法的超越等方面，有着不可漠视的开拓意义，这一切，都比技法本身要重要得多。

例文阅读

追求者

【例　文】

残　雪

我是一只杂种白猫，我血管里流着波斯猫和中国土猫两种血

① 万奇主编：《写作技法实用指要》，辽宁民族出版社 1994 年版，第 197 页。

液;我身上的毛长长短短的不整齐,但总的来说属于蓬松的,而不是光滑的类型;我的眼睛一只是浅蓝色一只是土黄色;而我的性情,有时忧郁沉默,有时又爱吵吵闹闹,同人计较;我踱起步来像一位王子,但吃起饭来又像一个乞丐。我在主人家过着优裕的生活,饭来张口,鱼来张口,肉汤来张口,牛肉干来了也张口就是。记不清是哪一年了(我讨厌人用日历来计时的办法),我的主人为了让我过上现在这种单纯的生活,在我刚刚步入青年时代就为我做了阉割手术。被横蛮地绑在白色的手术台上,我看见执刀者是一个满脸长着灰毛的恶棍,他用一根针在我身上扎了一下我就什么都不知道了。醒来之后我对主人充满了怨恨,拒绝进食达一天一晚(后来终究抵挡不了鱼汤的香味),我甚至计划要逃离这个家。平时主人从不让我出门,可那一天他在门口修他的自行车,门没关好,我就悄悄地溜到门外侦察了一番地形,又悄悄地溜回来了。外面的情形把我吓坏了,人来人往,噪声充斥于耳不说,哪里找得到吃的东西呢?我不甘心,后来又尝试了几次,每次都是灰溜溜地回来了。说老实话,外面这个吼着叫着发了疯一般的世界同我记忆中的完全不一样,我的这份记忆也许是祖先传给我的,那是一个沉默的世界,里面注满了不解之谜。我一贯优柔寡断,心情变化无常,所以经过许多日日夜夜的彷徨和几次失败的尝试之后,我打消了逃跑的念头,安下心来打算同主人过下去了。我慢慢地回过头来想,我干吗要如此愤怒呢?不过就是被剥夺了一种欲望而已,以我目前的这种生活方式,我的性欲是不可能满足的。试想如果主人再引进一只母猫来同我交配,我们就会不断地生产小猫,主人窄小洁净的房间就会变成动物园(我听主人说起过那种地方),最主要的是目前的宁静和单纯就会被彻底打破,我将失去我个性中的高贵,沦为一只俗不可耐的土猫,即使有的时候,我也确实很想痛痛快快地沦落一次,但那只是一种设想而已,根本实行不了。主人的这一着有点像人说的“快刀斩乱麻”,一下子就砍掉了我身上那

些麻烦的关系，让我变得纯粹起来了。我这样想的时候，不知不觉地有点佩服他的预见力以及他那种残酷的果断性。我们猫，是不习惯于像人那样“三思而后行”的，我们总觉得人那种心事重重的样子很可笑，我小的时候常和姊妹们在一起嘲笑人的这种习性。主人这次行动确实是他三思而后行的结果，只是果断得让我一时转不过弯来。

阉割手术之后，我的性格渐渐地发生了一种变化，我的全部的欲望都集中到了食欲上头，我变得专注而又神经质。我大部分时间都像等待猎物出现的家伙一样，屏住呼吸细听。这一切都是为了什么呢？只为了一件事：吃。说来也好笑，为了这件普通的事用得着这样吗？这屋里又没有同伴同我争食，我完全可以慢慢地从容地享用我的美味嘛。但事实是，我体内发生了很大的变化，我的食欲日甚一日地变得穷凶极恶了，有时我想，这种可怕的食欲总有一天要把我弄死才罢休。不论何时，我的眼睛总跟着主人转，我揣测他的行动到了这样的地步：他一站起身，我就认为他要到厨房去帮我煮食，于是跑在他前面（当然大部分时间他没去厨房，却是去了澡堂或书房，弄得我很失落）；他一开冰箱，我就认为他要拿出鱼来（而十有九次他总是拿他的饮料，搞得我愤愤的）；他从外面进来还刚走到楼梯口我就死命地叫，我想他一定给我买了好吃的，我要用叫声促使他马上拿出来给我吃；有时他沉溺于自己的思想，坐在那里一动不动，我就在房里大闹，将墨水瓶倒翻在桌子上，以使他注意我的饥饿状态。主人对我的这一套也很熟悉，他从不以我的意志为转移，该干什么就干什么，对于我的无理取闹则时常用棍子来教训。为此我曾经很悲哀，特别是有一次他打得我的脊梁骨痛了好几天的时候。但要我改变我的思维方式却是不可能的，这种方式早已成了天下第一大事的理由。我的思路是：难道可以不这样吗？而不是：主人会干什么？因为主人是一个千古之谜，我从到他家的第一天起就认定了这一点，我的一切揣测全都只能从我自

己出发，也许这样的揣测与他无关，但另外的揣测方式我绝对想不出来。不错，我常为自己的思路吃苦头，但这苦头里包含着希望，我就是一定要感化主人的希望。主人则用他的棍子告诉我：他绝不被我感化。现在我已经如此的敏感，主人哪怕在沙发里稍微动一动（他老是睡在沙发里思考），我也要跳起来大喊大叫，然后朝厨房冲去，为的是诱导他记起那件事。当然他每次都不上我的当，照旧在暗淡的灯光下皱起他那狭窄的额头，继续他严肃的思索。

在我的记忆里头，猫们都有一个终生的事业，它们会在年龄的某一个阶段发现自己的事业，并为之付出一切。看来我的事业就是吃的事业，就是满足我那饥肠辘辘的肚子，我的主人用对我进行阉割的方式将我推上了追求之路。但他又为什么对我的追求如此的鄙视，把我的目标看得如此微不足道，好像要抹杀那件事的存在一样呢？我不能理解，也不想做深入的猜测，那不是我的能力范围。我私下里给主人取了个绰号叫“冥想者”。他除了买菜做饭、清洁房间之外，一天的大部分时间都躺在那张破旧的沙发里头，看着天花板，眼珠子骨碌碌地转。我刚刚被他收留的时候，他偶尔还心不在焉地同我玩一玩（总是那种千篇一律的玩法：将他的一只拖鞋扔给我，让我练习追捕），很快他就对我不管不顾了，只除了每天照顾我两顿饭一条鱼。我的主人家里从来没有客人来，在这里我只见过一个外人，那就是房东。那个佝偻的小老头，主人每回都将他拦在门口的过道里，他们匆匆交谈两句；房东是来收房租水电费的。房东一走，主人就“咚”的一声倒在沙发里，用手捂着自己的额头呻吟老半天，似乎是那人身上的气味熏得他头痛。而我并没闻到什么气味，说起来，我们猫的鼻子比人要灵敏好多倍呢！最让我恼火的是敏感到这程度的主人对我的需求居然又麻木不仁，我常常用我们猫的语言冲着他大喊大叫，我说一条鱼是绝对不够的，这简直是对猫的慢性虐杀，饥饿在夜间把我折磨得痛不欲生；我还说两顿饭的规定无异于刑罚，人在整整一天中的饥饿中受苦，只有两

次十几秒钟的缓解，那些随时可能得到食物的野猫的生活对我来说已无异于天堂。我不知道主人听不听得懂我的表达，每当我这样狂叫时，他的脸上就出现那种沉痛的表情，是为他自己还是为了我呢？他在沙发里头陷得更深了，那一半遮在阴影里头的瘦脸甚至有些狰狞，于是我往往由于害怕停止了叫声。然而夜晚是多么的难熬啊，我不习惯夜里睡觉，可又学不会主人那种沉思冥想的本领，我只好从房间的这头走到那头，不时地站在厨房门口叫几声，我还用爪子沿着食品柜的门仔细地刨，看看主人是否忘了将它关死。有一次我意外地在垃圾桶里捡到一个鱼头，当然我立刻就将它消灭了，可惜这样的意外收获很久才有一次，而且往往是美味刚一消失，懊悔便随之而来——倒不如没有找到它痛苦还小一些。当我夜间如此虔诚地追求我的事业的时候，主人在干什么呢？他的房门关得那么死，我凑在门缝里听，什么都听不到，我用爪子刨得门响，里面也没有回应，每天夜里他就像从这个世界消失了一样。我只有从他早上起来的样子，才能推测出他所度过的是最为混乱的骚动之夜；他眼泡发肿，头发像钢针一样竖起，颧骨上不时有被撞成青紫的伤痕，开裂的指甲缝里时常渗出血来。这个时候他最不喜欢我打量他。有一回我趁他没注意从后面打量他，没想到他猛一回头，一把抓住我，扼住我的脖子，眼里射出两道寒光，弄得我以为自己的末日到了。但他很快又松了手，仍旧看着我，目光变为深深的困惑。然后他就在我身上找起东西来，他将我的皮毛翻了又翻，像是在找跳蚤，但又绝对不是找跳蚤，因为我知道自己身上根本没有跳蚤。他在我身上翻弄时，我很不耐烦，又觉得有点滑稽和好奇。我虽骨子里尊敬他，却又经常对他的某些想法不以为然，比如现在，他到底要在我身上找什么呢？莫非我身上有他永远无法理解的秘密？我认为他是贪心，是自讨苦吃，以他那种没有限度的冥想推理能力，还有什么事情是他没有掌握的呢？后来他找累了，就坐在那里，发出一声长长的叹息，脸上出现沟一样的皱

纹，他推开我，重又回到他的卧房，关紧了房门。他的举动让我有种空空落落的不踏实感；而他因为这番举动竟忘了给我喂早饭了！我狂怒地咆哮起来，发出从未有过的奇特的声音，并且发了疯一般地刨门，将门上的漆都刨掉了好几块，心里懊悔得要死，发誓再也不管主人的事了。我度过了一个酷刑般的上午，像婴儿一样哀哀地哭着，而他，一直到中午才去厨房帮我弄吃的。同样的事还发生过好几回，一次比一次痛苦。我的凄惨的事业将我推到了崩溃的边缘，面对这样一个冷冰冰的主人，我无计可施，只能在忍耐中调整自己的心态。我想，既然事实已证明了他是绝对不可改变的，我就只好改变我自己了。

然而我怎样才能改变我自己呢？莫非我可以消除自己对食物的欲望吗？以我现在的情况，那等于是要我死的另一种说法，我可不想死。我虽无法消除自己的欲望，是不是可以变成另外一只猫，比如说，我童年时代最讨厌的一只怪猫呢？我记忆中的那只猫吃起来其贪无比，但从来不显山不露水，有时倒好像它是食物的天敌似的。我突然冒出了这种想法，这绝不是通过冥想产生的念头（我已经说过我不爱思想），而是痛苦的逼迫让我一下子变深刻了。我的很小的脑袋里居然会冒出这种念头来，自己绝对料不到；我还说不清自己要怎么做，但已经在跃跃欲试。

主人近来变得有些暴躁，忧郁症快要把他拖垮了。他从沙发里头撑起瘦长的身子，用手捂住单薄的胸口喘气，然后往厨房慢慢走去；这时我便一跃而起，插到他前面，然后在厨房绕着他转来转去，心急地叫喊。不料主人如同在梦中似的弄响了一下我的饭锅，竟又缩回他的手，忘掉了他应该做的事，转而迈步出了厨房，往厕所方向转身了。我愤怒地奔出厨房，挡在主人前面，抗议地朝他叫了又叫，我差点要咬住他的裤脚了。这时他忽然脸上变了色，挥起一脚踢中了我的头部，我立刻晕了过去。我醒来的时候已经是黑夜，我就是在这个沉痛的教训之后坚定改变自己的念头的。我觉

得主人一定是在长期的孤独生活中变态了,所以凡对世俗的东西都有种反常的憎恨,我的食欲一定是每时每刻激起他的厌恶,他才会把我往死里踢。现在我要想实现自己的追求的话,必须摒弃这种赤裸裸的、直截了当的欲望表现,把自己深藏起来。

第二天是一个太阳天,我昏昏沉沉地睡在沙发后面,被踢过的头部肿得厉害,一只眼都快睁不开了。我听见主人从卧室往厨房走去,我立刻就条件反射地站了起来,但我忽然又强使自己躺下不动了。厨房里飘出鱼的香味,大约主人觉得诧异,就走到我睡觉的地方来察看。我见他来了,就装出痛苦不堪的样子半闭着眼喘粗气,其实被他踢过的地方已经不太痛了,真正的痛在肠胃里头,但我必须克制自己,把戏演到底。主人见我没动静,就回到厨房将我的饭盆端了过来,放在我嘴边,我一眼瞟见饭盆里多了半条鱼,简直心潮澎湃起来。我的全身厉害地抖动着,主人以为我是伤口痛,就拿我最爱吃的猫药来喂我,他用调羹用力撬开我的牙齿,将和着水的猫药(一种树上的果子制成的,令我们猫类兴奋无比的粉末)倒进我的喉咙,我真是通体舒畅!可惜那舒畅只延续了一秒钟,我又发起抖来。我不敢对饭盆里冒着香气的鱼望一眼,我怕自己要发狂,于是我就翻转身去,背对着主人呻吟着。好不容易等到主人离开了,我才开始享用我的美味,我百感交集,一边狼吞虎咽,一边发出"呜呜"的声音。饭吃到一半的时候,我忽然警惕起来,我猛地一下停止,英勇地离开盆子,走到房子的另一角去躺着。我是那样地想念我的食物,难受得全身弓作一团,死死抱住自己的头。

接连好几天都是同样的情况。主人做的饭食越来越味美,分量也更多,后来又由两餐改为三餐。而我,做出一副厌食的样子,左嗅右嗅,很不情愿似的吃上几口,并且吃着饭就真的睡着了。说出这种事你也许不会信,但不能令人信服的事偏偏发生在我身上。(后来我分析自己在吃饭时睡着的原因时,把这种现象归结于我那极度疲乏的身体状态,我被我的事业累垮了,到了稍一兴奋就进入

睡眠的程度。)我也不知道我是怎样做到这一切的,只知道自己正在糊里糊涂地发生变化。我对于自己的这种克制行为产生了迷醉,尤其是在享用美味的时候进入梦乡,要知道那是些什么样的梦啊!天上飞的、河里游的、地里长出来的,全部都是各式各样的鱼,鲜鱼、烤鱼、鱼羹、鱼丸、鱼饼、鱼汤,我的天!被这些美味包围着,我从早吃到晚,越吃越吃不饱……一次从这种幸福的梦中醒来后,我竟忘了面前的半条烤鱼,一心只想返回梦里的幸福!由于我在食欲方面的变化,主人的态度也彻底改变了。他不断为我的饮食操劳,一反过去的冷漠,显得满腹心事的样子,但我知道他的努力全是白费。饭盒里的美味越是好吃,越是分量多,我越要做出丝毫不感兴趣的样子,甚至厌恶的样子,有时我嗅来嗅去的一点都没吃就走开了。这时主人的额头上就出现很多皱纹,他将我抱起来仔细察看我的皮毛,还掰开我的嘴检查我的喉咙,而我,一个劲地在他手中挣扎。他终于放开我,满脸的失落感,他找不出我的食欲消失的原因,他的推理显得无能为力。当然等他离开后我还是要去吃饭的,只不过不把饭吃完,吃一半,或浅尝几口就丢开,吃的时候也不再呜呜乱叫,不再是贪得无厌的模样,而是尽量东想西想,吃两口又转过身闭上眼,促使瞌睡快快到来。这已成了我的新习惯。为什么要让瞌睡到来呢?因为梦里有鱼,有红烧肉,有牛肉干,简直要什么有什么!去他的主人吧,为了一两条鱼就抠抠搜搜的,这种人哪里配有什么高尚的思想?一个连最根本的欲望都要否定的,心理阴暗的家伙,现在已不值得我尊重了,我就是要让他着急,让他围着我转,让他猜不透我的心思,让他那套逻辑见鬼去!且慢,让我到卧房外面听一听……这个人正在收拾他的皮箱,莫非他要丢开我远走高飞?天哪,可不要这样!

(《人民文学》1999 年第 10 期)

阅读提示

小说是以猫的眼睛和心理来看、来感受主人的，就此而言，这篇小说的最重要的特点当然就是感觉化、充分感觉化了——进入猫的心理又实在是人的感觉，这是不容易十分吻合的。其次是象征。猫的被阉和被囚禁、被豢养、被赏玩乃至被宠爱，都是现代人存在状态和生存处境的象征，而主人的阴暗心理、古怪性格以及寓意不明、喜怒无常的表现，都是传统人格心理在现代生存处境下的反映，它清晰地折射在猫的眼睛和心灵里。第三，猫与人之间的荒诞感和错置感。猫对于主人的奉迎和主人对于猫的宠爱事实上都是不可契合的；一种属于现代人的脱离依附关系的追求不仅是主体独立性的，而且也是孤弱无助的，结果是荒诞感和悖谬感。这既是人与他者在现代处境下的真实状况，也是人与世界关系的一种现代表述。第四，这是比较像样的意识流，变形、黑色幽默尽在其中矣。

写作训练

一、单项训练

1.不是从修辞的角度，而是从艺术和文化的角度谈技法，这会使技法本身携带大量哲学文化信息。学生在阅读教材时，要理解每种技法的含义，学会运用，而首先需要了解的恰恰是这些哲学文化知识。比如，悬念与悬置有什么不同？铺垫与铺陈、衬托与对比的区别和联系是什么？移情与通感是如何发生的？为什么能够发生？等等。请同学们思考，并带着这些问题读书，写一点阅读笔记。

2.西方新批评派曾经宣布“作者死了”，他们几乎认为文本就

是一切。我们虽然不完全同意他们的观点，但是文本作为一种本体建构的确是非常重要的。我们这里在谈到技法的时候常常是从本体建构的角度来谈的，请同学们在阅读时注意这样一些问题：比喻不仅仅是打比方，而且是在建构主体与世界万物之间的情感意向联系；悬念与巧合也不纯粹是一种技巧，而是一种对于世界的本质和规律的把握；衬托与铺垫也只有在本体建构的过程中才能真正成为一种技巧，等等。

3.我们关于现代写作技法的介绍更多地携带了西方现代哲学文化的观念，比如绵延，比如荒诞。它给我们的启迪是：形式和技法本质地讲还是一个观念问题。如此看来，对于形式的轻视其实还是一个观念的问题，比如文以载道的观念，比如大道无形的观念，比如反对人工造作的观念，等等。今天我们所进入的恰恰是一个人工制作的时代，文章也必然要进入制作。所以，我们必须更新观念，建立形式的观念，建立技法的观念，而不能完全靠灵感或天然浑成。你以为这是正确的吗？

4.变形其实是现代艺术的一个共同特性，它的本质就是主体性的被强调。如果按照唯物论的观点：观念形态的东西归根到底还是经济基础和社会实践的产物，主体性的强调还应该从主体性被压抑这一社会现实去解释。那么，主体性的张扬归根到底也应该从社会现实的改变去事实地解决，作为艺术，尤其作为一种技法，其作用和意义是相当有限的。那么，我们究竟应该如何评价现代文艺思潮及其所由产生的现代技法的价值呢？

5.移情和通感与拟人化的修辞手法有什么不同？拟人化手法在移情或通感的运用过程中有什么作用？它是可以进入运用的吗？就这些问题展开讨论，并请老师给以指点。

二、综合训练

1.阅读下面的文字，然后回答问题。

　　　狼群
　　那些容易打开的罐子
　　里边有光
　　内壁有光的痕迹
　　忽明忽暗的走廊
　　有人披着头发

(1)这首诗的意象有哪些?

(2)这些意象是靠什么联结起来的?

(3)这种联结的象征意义是什么?

(4)由此看来,这首诗的主题应该是什么?

2.阅读下面的文字,然后回答问题。

甲乙两队比赛,甲队犯规四次,乙队犯规一次,但是裁判仍然裁决甲队为文明队,不仅如此,甲队还以文明称号为特殊条件,获得此次比赛的胜利。乙队不服,裁判就拿出比赛规则解释:“规则规定:计算犯规应从裁判的第五次哨声开始;此前,甲队犯规四次,你队一直没有犯规,但此后你队却犯规一次。根据规则,还是你队犯规,你队成绩就理应取消;而甲队虽然没有取得成绩,但是遵循比赛规则,理应记分。”乙队哑然。

(1)这场比赛的不公正性体现在哪里?

(2)裁判的裁决是正确的还是错误的? 为什么?

(3)这则小小说表达了一个怎样的哲理?

(4)如果你是立法委员,你会向权力方提出怎样的意见?

(5)就此写一篇小评论,但不记分,只作评分参考,你认为这样的量分规则合理公正吗?

3.作文练习

(1)写一篇散文,要求在借景抒情或托物言志的过程中运用比喻、象征、移情、通感等艺术手法,然后记录下来仔细斟酌,评判得失。

(2)设计一段情节,要求设计悬念并使之悬置,再给出结局,然后请老师批评。

(3)写一段意识流,要求有多头意绪以及诸意绪的绵延状态,然后请老师批评。

(4)试着写一出小型荒诞剧,组织同学排演,请老师观看,然后写出艺术分析。

(5)写一段蒙太奇,并写出艺术分析。

(6)阐释一下衬托这一概念,写成小论文,要有完整的论证过程和清晰的逻辑结构。

三、课外实践

1.组织一次辩论会,辩题是:“文以载道”与存在表述。

2.找一篇抒情散文来读,把其中描摹物象的段落拿出来,单从技法的角度加以分析、揣摹,认真体会其写作技法的运用。亦即,看文章运用了什么技法,这些技法是怎么运用的,这样运用有什么好处?等等。

3.教师指导阅读唐朝张若虚的《春江花月夜》,体会诗的意境,然后分析其写作技法的运用,尤其着重理解技法对于意境形成的作用。

4.与老师讨论一番,请他谈谈描写景物、表达情感的体会。

5.找加缪的《局外人》一读,谈谈什么是荒诞。

6.论述:蒙太奇、变形与自由切割的理论渊源关系。

从20世纪80年代开始，信息技术所引起的人类社会的巨大变革，几乎使所有的人都或多或少地感受到并日益受其影响。而信息技术所带来的变化实在太快，一个人会在短短的十几年中就看到过去的时代中也许要几代人才能看到的变化。由于变化太快，以至于我们根本无法把握这些变化。要真正能够看清信息技术所带来的变化，也许要10年20年之后。即使如此，我们今天的探索也仍旧是有意义的。对于写作和写作学的研究，同样如此。

第九章　信息时代的电脑写作

第一节　信息时代对写作的挑战

所谓“信息时代”，就是以电脑多媒体等信息技术为标志的数字化的高科技时代。信息时代的特点是信息大量增加，信息的发布、传送极为快速，而信息的获得和使用极其便捷，从而使时间、空间感大为缩短，人类生活的地方成为“地球村”，市场经济冲破了国界而实现全球化一体化，电脑和网络不仅改变了政府行政管理模

式，也改变着人们的生活方式。总之，信息时代的人们面临着各方面快速改变的挑战。

摆在信息时代写作者们面前的一个大题目是：电脑和网络正在彻底改变人类所有的传统生活方式，包括教师、学生、作家、学者、记者、医生、公务员和其他知识分子等在内的所有写作者将如何“写作”？早在1998年4月7日，《文艺报》第一版即以《数字化时代，作家何为？》为题发表长篇报道，其引题为：“电脑对作家来说仅仅是一台打字机吗/作品一旦上了网络，谁来保护作家的版权/作家在电脑上浏览能否取代对生活的真切体验”。所谓“数字化”就是“计算机化”的意思：凡文本、图片、声音或视频等一切信息均以数字方式经由电子处理后进行输入和输出(传播)。《文艺报》的文章指出：“作家用电脑来进行写作，早已不是什么新鲜话题了。电脑写作所产生的稿面整齐美观、便于修改、易于复制和保存等优势已经得到了越来越多写作者们的广泛认同。”而把电脑停留在当做书写工具来用，这仅仅是电脑功能的很小的一部分，电脑还有很多有助于写作的功能未获使用，如：上网查找写作资料或创作材料，用电子邮件(E－mail)写信、写稿件，或用电脑收、发传真及其他信息，等等。今天，“以电脑为前导的数字化信息社会给文学创作带来新的契机。”“文学将在数字化时代起死回生。”

文学写作如此，科学研究和其他方面的写作同样如此。“每个人不管愿不愿意，都要进入到以数字化为主要特征之一的信息空间”。所以，每个写作者都要顺应时代潮流，更新写作观念，更换写作工具，改变写作方式方法和写作习惯，早日适应信息时代的生活方式和生存方式。

由于信息技术对传统写作的挑战，写作主体、客体、载体、受体开始发生重大变化，写作观念、写作手段、写作方法都与过去有很大的不同。

一、写作观念的更新

传统观念认为，写作是人们以纸笔作为工具进行记录、叙述的行为，一个人要能够"执笔属文"进行写作，必须从学习握笔在纸张上写字开始，然后学习遣词造句、谋篇布局，最后独立写作。在中国，人们运用"文房四宝"（湖笔、宣纸、徽墨、端砚）进行习字作文已经有几千年的历史。在西方的打字机传入中国之后，才有极少数的人使用双手打字，它对传统的写作虽有所冲击，却没有根本性的改变。只是在电子计算机即电脑被人类发明创造之后，电脑才不仅成为计算的工具，而且成为写作的工具，进而成为网络交流、联络、传播的工具。中国人早就知道"工欲善其事，必先利其器"的道理，然而电子计算机却是外国人发明的。虽然如此，聪明的中国人却很快地把电子计算机作为"笔"来使用，这就是中文输入法的发明。信息时代写作的标志首先是"换笔"，以电脑、键盘、打印机等代替笔墨、纸张，即从一手执笔在纸上写字改变为双手击打键盘输入文字，手握鼠标进行写作的操作，从而使汉语写作不再是一笔一画（有些字需要几十画）地写，也不再是"伏案笔耕"，而是不管多少笔画的字用四画或两画或用拼音就能写作，且是看着屏幕写作。

可以说从用笔到用电脑，这是人类写作跨时代的飞跃。而是否使用电脑写作，就成为衡量写作者是否现代化的重要标志。《中文信息的计算机处理》的①作者说，他们在 1982 年 5 月至 8 月完成了 SystemC 中文信息综合处理系统以后，用 SystemC 系统非正式地出版了几本介绍该系统设计思想的论文集。"这些论文都是我们坐在计算机终端屏幕前，边思考，边键入，现编现改，由计算机进行自动排版，自动分页，自动产生表格，最后打印输出，装订成册

---

① 张寿萱、徐建毅、张建生著，宇航出版社 1984 年版。

的。”1983年，在完成了有关的三个中文系统之间的联机通讯试验和其他的科研实验之后，他们终于实现了“对从写作、改稿、审校、发稿、编辑、排版、插图、制版直到印刷，这样一本书诞生的全过程都完全采用了中文计算机系统来进行中文信息的自动处理。”1992年11月重庆出版社出版了陆宗周等的《怎样用电脑写文章》；1995年上海文汇出版社出版叶永烈的《电脑趣话》，作者在附记《我和电脑》中介绍了他用电脑写作的经过。当代作家中，率先用电脑写作的一批作家还有韶华、陈建功、徐迟、张洁、谌容、吴越、李国文、王蒙、叶楠、邵燕祥等。20世纪90年代初期和中期，《写作》、《文艺报》、《文学报》、《八小时以外》等报刊相继开辟了《电脑写作》、《作家话电脑》、《一个充满现代意味的诱惑——作家谈电脑与写作》等专栏，发表了许多讨论文章。王蒙说：“作家用了电脑，真是如虎添翼。我惊异地发现，那些抨击电脑的振振有词的道理，大致都是不用、不会用、不想学或者没有电脑甚至压根儿就没接触过电脑的先生女士们讲出来的——也就是臆造出来的。”[①] 此后，用电脑写作的人越来越多，至今已是大势所趋，21世纪更是人类写作史上的电脑写作时代。

二、写作手段的转换

对于写作观念更新、写作工具“革命”所带来的写作手段转换及其导致的困难，我们必须有充分的准备，也要有一个适应的过程。作家王蒙用电脑写道：“我常感叹，写作不仅是一种脑力劳动，而且是一种体力劳动。一部长篇小说二三十万字，您光抄一遍试试。”“我用电脑没经过任何培训过程，拿过来就胡打上了。一开头用汉语拼音方法输入，我自以为精通汉语拼音，不会有问题。实际

① 《我体会到了用电脑写作的魅力》，《文艺报》1998年7月7日。

上有些字自己读的音就不准，拼出来当然也不会正确。例如荨麻疹的荨字，我拼‘xun’，怎么也找不到这个字，去查字典，才知道它的正确读法是‘qian’。赝品的‘赝’字的正确读音与拼法也是查过字典才闹明白的。拼音输入帮助我纠正了不正确的汉字读音，慢慢也就习惯了。特别在掌握了双拼技巧以后，拼音也打得蛮快。我用拼音方法输入‘写’了近50万字的文稿，其中包括长篇小说《恋爱的季节》中的后2/3、小说《奥地利粥店》、《成语新编》等。”后来王蒙又学会了五笔字型输入法。他深有体会地说："现在什么事也不如坐电脑前头打字那么有魅力。当然，电脑的作用不仅是打字、修改、复制、存底、编辑……妙用无穷。过去寄稿子到外地最怕的就是把稿子丢了，现在再也不发这个愁了。我给天南地北寄稿子现在连挂号费都省下了，劳动的条件当然是过去无法比拟的。端端正正地一坐，眼睛距屏幕一米多，老花眼也不必戴老花镜，十个手指头全用上了，不像写钢笔字那样，靠的是一只手上的三根手指头。据说两手十指同时操作还有利于大脑，老了不得偏瘫。”[①] 作家韶华说："我和一些作家朋友交谈电脑写作时，还常常提到一个问题：他们坐在电脑屏幕前面不习惯，影响思路。我的意见是：习惯习惯，先‘习’而后‘惯’。我现在已经习惯了。即使写一封短信，也要打开电脑。免除写了改，改了再抄，抄了再改、再抄之苦。况且我爱玩机器，写作和‘玩’结合起来，快哉！”[②]

可以说，使用电脑“换笔”之后，传统写作者的写作手段就是如此实现了革命性的转换，从原来的单一的一手执笔的“写”，转变成手握鼠标、双手敲击电脑键盘，从弯腰伏案“爬格子”到眼看电脑桌面显示文字，轻松自如地进行书写和增加、删节、移动、插入，极容易地保存、复制……真的是“手段多多、好处多多”。

---

① 《我体会到了用电脑写作的魅力》，《文艺报》1998年7月7日。

② 《作家“换笔”选择什么编码？》，《文艺报》1996年1月26日。

今后，写作的手段还将有更多的增加，以至到后来写作者可以不需手写而用口写，即以说代写。当然也不必坐着写，而可以取任何姿势、在任何时间和空间里写作。

三、写作方法的繁丰

信息时代写作与传统写作不同的一个重要方面是写作方法的丰富，尤其是写作聚材、储材、用材等方法的现代化，大大提高了写作的功效。我们知道，仅会使用电脑打字的人只是打字员，而任何真正意义上的写作都需要从前期准备开始，尤其要做好写作前的材料准备，否则就会成为"巧妇难为无米之炊"。因此，要用电脑写作，就不能把电脑仅仅当做"笔"。作家叶楠在1996年就说："电脑固然可以代替笔书写，它还可以随时轻易地无数次取出（拷贝、印刷）；不仅如此，由于CD－ROM（光盘驱动器）和高容量激光盘的出现，它还是文字、音像资料阅读器和储存器。每一个作家都有书架过小的苦恼，而不久的将来，你完全可以以小巧的激光盘来代替你的书架，要知道，一个光盘的文字盛载量是几亿个汉字呀！不仅如此，在我国，电脑进入互联网时代，信息高速公路，已不是一种想象，而是眼前的现实。"个人电脑一旦纳入信息高速公路，它便是快捷而廉价的双向信息传递工具。通过它可以从多种渠道'借阅'文献资料和世界范围的社会信息……当然也可以用它传递你的作品（包括声像作品），把作品直接送到出版社编辑的桌案，这要比传统电信快捷安全得多，费用也要低廉得多。那么，电脑对于作家，它相当于什么呢？我只能说，它是帮助作家创作的尚在发展中的奇妙的多功能工具。"①

写作方式方法的丰富，还包括扫描仪、打印机、复印机、传真机

① 《电脑不仅相当"笔"》，《文艺报》1996年7月5日。

等在写作中的运用。比如扫描仪,写作者如果想引用书报上的某一篇或某一段,不必看着打字,而可以用扫描仪将书刊、文章进行扫描,然后利用扫描仪自带的功能进行校对,再存为文本格式。写作时即可调用任何一篇,或者插入其中某一段。

许多作家、记者写的体会文章都说明:信息时代的写作是一种全新的写作,这种写作既是写作工具的更新,更是写作观念更新、写作手段转换的现代写作,也是写作内容、写作方法繁丰的写作。我们不仅可以在家庭里、在多媒体交互式教室里、在网吧里单机写作,也可以联机写作,可以“共享”各种文件、资料,不仅可以方便地做到图文并茂,而且可以组合文字、图片、照片、声音、影视等于一篇作品,那时的“写作”将不再是单一的语言文字的制作,而成为集书写、表达、发布、传播等多种手段、方法于一篇作品的制作。

第二节　电脑写作的运用

一、电脑写作的界定

什么是电脑写作?电脑写作并非电脑自动化写作,而是写作者使用电脑即微型电子计算机进行写作,或称为“用电脑——微型计算机对信息进行中文(汉文字)处理”。

电脑写作虽然只是改变了写作工具和写作方式,即改变了以传统意义上的笔和纸作为工具进行写作的方式,采用以电脑及其操作系统和中文输入法为工具进行写作的方式,却对写作主体、客体、受体、载体产生很大的影响并引发巨大的变化。由于电脑写作必然导致网络写作,从而使写作主体扩大、写作客体丰富、写作受体增多、写作载体革新、写作反馈及时,至于语言、技法和文体特点

都出现了新的形态和特性。

二、电脑写作的作用

任晓雯指出："互联网时代，电脑写作使敲击键盘代替了执笔手书，速度的成倍增快使书写具有了某种一泻千里的快感，思维因书写过慢而受阻的现象也大大地减少了。这使得写作比以往更接近'心想手书'的同步状态，也使写作者能更好地捕捉稍纵即逝的意识流。而且，熟练的键盘操作使'手书'成为一种近似于无意识的行为，[马克·波斯特的'镜映效果'：马克·波斯特称这种现象为镜映效果（mirroreffect），也就是电脑书写类似于一种临界事件（borderlineevent），其界限两边都失去了它们的完整性和稳定性，电脑书写处于划分主体性与客体性的界限上。镜映效果使得书写主体双重化。由此可见，所谓'镜映'，简而言之，就是人类'在机器可怕的非物质性中认出了自己'，当书写的阻碍趋近于零时，人们在电脑面前看到的是自己。电脑书写者会发现，机器的能力竟然与人脑的能力类似，甚至在某些地方已经超越了人脑的能力。]'手书'意识的减弱，使作者能把更多的注意力集中在'心想'上，这样的写作状态更自然、更真实，并减少了书写意识过强时易造成的理性对于初始情感的扼杀。"她同时指出，"这样的写作也存在着缺点，最明显的是：作者对成文的责任感减弱了。手稿的每一笔都会在纸上留下印迹，纸张的空间是有限的，增删的空间也是有限的；而键盘上的写作却具有了极大的随意性：字符可以被随时修改，字段可以整段整段地删除或者移位。这种不同并不仅仅只是方便了文本修改这么简单。一般而言，电脑写作容易比手写篇幅来得长，而相比之下的不简练、欠斟酌，也是其作品目前的一个普遍问题。而且，手稿修改会留下修改前的原文的痕迹，这使得反复比较成为可能，而电脑写作过程中的修改相对更感性一些，屏幕上永远留着

最近一次修改过后文字的样子，作者很难认真比较出某处修改了三四遍的文字，到底是哪一遍最好，所以通常只能凭大概印象。这种区别，对于对语言本身要求较高的诗歌来说，就尤其明显了。”①

概括地说，电脑写作与传统写作相比，它的作用或者说优越性主要有四点：1. 及时保存；2. 易于修改；3. 容易复制；4. 方便使用。

三、电脑写作的操作

电脑写作与传统写作相比，其应用上的不同在于：

1. 科技性：电脑是高科技产品，是电器产品，一个使用电脑的写作者必须具备有关电脑、打印机、扫描仪、网络及相关的电工、机械等科技知识。

2. 技术性：传统写作的技术主要是书写的技术，很强调文字书写是否清晰、行款格式是否正确、文面是否整齐美观。信息时代使用电脑和网络写作，这些问题大多不再发生，电脑安装的操作系统和已经安装的软件本身已经解决了这些过去经常发生的问题。现代写作的技术性在于写作者对操作系统和所安装的软件及其使用方法是否了解，熟悉程度如何，也就是说是否能够得心应手地使用。

3. 操作性：电脑的操作和网络的运用，不用说要比传统写作使用纸笔复杂得多。就像徒步行走和骑自行车相比，骑自行车要复杂得多，学习起来要花一定的时间。学习电脑操作与网络使用同样要花时间，要用心学；但当我们学会之后，也就如同骑自行车一样方便、快速。

电脑、打印机、扫描仪、网络和各种软件的具体使用方法很多，比如 Windows98、Windows2000、WindowsXP 等操作系统，各种中英文输入法，Word、Excel、Power Point、Out look Express、Fox-

---

① 《网络文学及写作漫谈演讲大纲》，转引自《网络·文学·榕树下》。

Mail、“写作之星”等软件，都有各不相同的使用方法，我们应该根据产品的说明，认真学习，正确地掌握和使用它们。

下面介绍一下使用电脑和网络搜集、聚集写作材料的方法：

（一）从 Internet 进行检索和下载材料

为了检索和获取所需的材料，需要先申请办理并获得一个 E－mail 地址，然后即可连上 Internet。WWW（万维网）是 Internet 上的一个力量最强的信息服务器，加上它使用的软件 Mosaic，使它成为以超文本为基本构造的信息检索系统工具。《Internet 教程》指出：“您可以将 WWW 视为 Internet 上一个大型图书馆，‘Web 节点’就像图书馆中的一本本书，而‘Web 页’则是书中的某一页。多个 Web 页合在一起便组成了一个 Web 节点。可以从一个特定的 Web 节点开始您的 Web 环游之旅。‘主页’是某一个 Web 节点的起始点，它就像一本书的封面或者目录。每一个 Web 页都包括 Web 节点的‘主页’，而且拥有一个被称为‘统一资源定位符’（URL）的惟一地址。”我们要检索和利用资料时查找 Web 节点，可通过各种搜索引擎进行，如上到“网易”、“新浪”、“搜狐”、“榕树下”、“黄金书屋”，或者上“雅虎中国”（http://cn.Yahoo.com）。后者的主页上有“检索说明”，可以自动检索写作者所想查找的有关内容。在“所有中文站点”和“GB 简体站点”中有以下内容：社会科学；人类学，社会学，经济学；社会与文化；人物，环境与自然，宗教信仰；休闲与运动，体育运动，游戏，旅游；政府与政治；各地政府，法律，军事；科学；生物学，地球科学；天文学；娱乐，音乐，电影，食物与品尝；健康与医药，医学，疾病与病情，中国医药；区域：中国大陆，台湾，香港，美国；教育：大专院校，小学到中学，留学；参考资料：图书馆，字典，辞典；商业与经济：公司，金融与投资，分类广告；新闻与媒体：杂志，报纸，电视；电脑与因特网：因特网，谈天室，软件；艺术与人文：文学，绘画，表演艺术等等。对于写作

者可能有的问题，有《常问问题集》可以效力。而且，如果有任何建议或意见，也可以和他们联络。这个主页还有世界各国的 Yahoo，可供写作者使用。对于写作者觉得有用的信息，可以“下载”并保存，也可以打印出来，存为.txt 文本或者 word 文档，以备写作时调用，或用打印机打印出来使用。

（二）从电子出版物获取写作材料

从电子出版物获取写作材料，前提是要有电子出版物——书籍类光盘。这种光盘，写作者可以自己购买或向他人借用。目前已出版的电子读物很多，如：一、红旗出版社出版、青苹果数据中心制作的“家庭藏书集锦”，收录了中外经典名著 3000 余册，约 8 亿汉字，分为 8 类光盘：1. 领袖著作 2. 中国文学 3. 外国文学 4. 哲学 5. 经济学 6. 军事学 7. 历史学 8. 家庭生活辅导类。其中的领导著作有马、恩、列、斯的选集，毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德、邓小平和张闻天、瞿秋白、董必武、恽代英、方志敏等的选集、文集、文选；中国文学有鲁迅、冰心全集，老舍、陈香梅、路遥、苏雪林、王朔、张爱玲等的文集，张贤亮、余华、梁晓声等的作品集，以及钱钟书、沈从文、丰子恺、俞平伯、张恨水、金庸、琼瑶、三毛、高阳等的作品。仅一张光盘就包括了 400 多本书。二、山东出版总社出版、北京超星电子技术公司制作的“超星光盘图书馆”，包括《古今图书集成》（15 张光盘）、《档案文献光盘库》（120 张光盘）……至于已出版的教育类光盘，则几乎包括了英语、计算机和中等教育的各门学科。1998 年 4 月《读者》200 期光盘出版。紧接着，1998 年 6 月 18 日《文艺报》报道：《全唐诗》电子光盘被商务印书馆国际有限公司作为“中华文明系列”大型电子出版物的首项成果推出，共收录唐代流传后世的 5 万多首、计 900 卷的诗歌。可以预料，今后电子出版物将会更多。有了这些电子书刊和越来越多的图书光盘之后，写作者只要把它放进电脑的光驱，然后打开它，就可进行阅读、插入、

复制、另存、打印。

(三)运用扫描仪对书报刊进行扫描以准备材料

写作者事先要有一台扫描仪。为了将电脑与扫描仪连接起来,需要安装有关的软件,如:“Scantools”或“汉王读写听”等。然后按照使用说明对书籍报刊进行扫描,存为文件。再后,打开识别系统软件,如清华 OCR,或尚书汉字识别系统 SHOCR,或汉王 OCR 等,即可对扫描进的文件,加以校对、保存,以备用 WPS 或者 WORD 写作时“打开”或“插入”。

(四)用 MicrosoftOutlook、OutlookExpress 或者 FoxMail 等软件收发电子邮件(E—mail)来获取材料

方法是:用鼠标双击桌面上的 Outlook 图标,进入后,不必“连接”,而是先撰写新邮件,写好后再“连接”、发出。新邮件的内容当然是向对方索取自己所想要的材料。写作时要注意:一、E—mail 地址必须用“En 英语输入法”,书写要完全正确,不能有丝毫的差错,否则就无法发送给对方;二、所使用的语言文字必须是对方所用服务器和他的电脑能够识别的,否则对方电脑屏幕上将会出现一片乱码而无法识认,写作者就达不到索取和获得有关材料的目的。

或者使用“收件箱”OutlookExpress。只要用鼠标双击“收件箱”,就可以打开。发送邮件的方法是:1. 在中文版窗口中,单击“新邮件”,或者选择“撰写”菜单中的“新邮件”命令。2. 在“主题”对话框中键入写作者的邮件;写作者可以使用“格式”工具栏上的工具格式化写作者的文本。3. 写作者可以在“插入”菜单上选择命令:文件附件、文件中的文本、图片、链接等。4. 完成邮件的撰写后,单击“发送”。接收邮件的方法和发送邮件的方法类似。在对“收件箱”图标用鼠标双击打开后:1. 如果收到新的电子邮件,它出现在“收件箱”窗口中。2. 双击一封信件进行阅读。3. 对收

到的信息材料进行文件存档。

如果安装有 FoxMail,也同样可以进行撰写、收发电子邮件。

(五)发送传真邮件或利用一个应用软件来索取、传送文件

方法有多种:

1.运用传真机发送邮件。如果有自备的传真机就可以在自己家中进行,或者使用单位的传真机,也可到电信营业部门发送传真。

2.操作系统的打印机安装好以后,先在 WORD 中写好邮件,然后像平时打印那样,单击“文件”并下拉菜单至“打印”,进入后,将上端的打印机“名称”改为“传真”,此时的“位置”即是 FAX,然后单击“确定”,进入“撰写新的传真”向导,根据向导即可“连接”电话后发送。接收则是通过打开“收件箱”进行阅读,然后保存。

3.通过 OICQ,在双方 QQ 聊天时单击鼠标右键,然后选择“收发讯息”、“传送文件”、“发送邮件”。

第三节　多媒体的运用

一、多媒体的界定

“媒体”一词的含义是媒介物,是信息发布、传播的载体,例如发布传输语言、文字、声音、图像、图形、动画等信息的报纸、书刊、广播、电视、网络及其他媒体。“多媒体”一词指的是电脑多媒体科学技术,正是这种科学技术引导人类进入了全新的信息时代,从多媒体行政管理、多媒体教学、多媒体导购、远程教育、电子游戏、网

络新闻、电子商务……等等，多媒体技术无处不在发挥着其独特的作用。

多媒体技术出现以后，人们即发明了多媒体创作工具，它能够提供给设计者一个自动生成程序代码的综合环境，使设计者可以将文字、声音、图形、图像、动画等多种信息传媒符号组合在一起，形成一件完整的有机的作品，或者称其为一套完整的综合性节目。

多媒体创作工具有多种，人们最常用的是美国 Macromedia 公司的 Authorwar，它是多媒体创作工具中的佼佼者，已经有好几个版本可供我们选用。其他常使用到的多媒体工具软件还有：Word、Excel、PowerPoint、FrontPage、Photoshop、Flash、Dreamweaver、Fireworks 等等。

二、多媒体的操作

多媒体创作的工具软件很多，它们的使用和操作方法各不相同，而且带有很强的技术性。我们不在这里一一说明，而是要在学习了操作知识之后，通过上机实际操作来掌握。

我们也可以上网到一些网站里找有关多媒体技术的学习文章，例如到《我爱多媒体》，就可以找到署名“阿标”的作者写的《多媒体程序设计漫谈》。下面转引他这篇文章(一)中的三段，以引起大家下载、阅读的兴趣：

1. 确定好选题与内容

无论是做一个大型的项目，还是开发一个多媒体程序，选题与内容是我们绝对不可以忽视的地方。开始制作之前，一定要首先确定自己所选内容是否合适，即进行一下“需求分析”，有没有这个必要，务必要“有的放矢”。一般来说，一个商业化的多媒体软件的制作往往是从分析用户的需求开始的，通过对市场的调查来确立

设计目的、多媒体信息的种类、表现手法、要达到的各阶段的目标、实现的手段和步骤等等。总之,要记住两个原则:一是确定的选题与内容有制作的必要;二是要与你当前的技术水平、所配设备的性能相适应。

2. 精心组织脚本(script)的编写

光有好的选题与内容,拿不出好的脚本,同样出不了好的作品。多媒体程序设计是个综合作业,脚本的编写跟程序设计看似没有多少关系,实则不然。脚本的创作是产品设计的第一步,它的好坏直接影响到产品的品质,它的地位举足轻重,是我们创作的依据。在有可能的情况下,脚本越细化越好。各种媒体信息的结构需要仔细安排,是组织成网状结构,还是组织成金字塔式的层次结构,这取决于应用。脚本的编写还必须对屏幕进行设计,确定各种媒体元素的排放位置、相互关系、激活方式等等。作为一个项目的负责人或者一名程序员,应尽量与脚本编著人多接触,多探讨,多熟悉,共同参与。

3. 素材的准备与制作

对脚本中所要求的各种媒体素材应事先准备,并通过合适的软件对其做好预处理工作。在一般的多媒体系统中,文字的准备工作比较简单,因其所占字节数较小,我们可以基本不考虑文字所占的存储空间。但所用到的另外几种媒体信息,例如:声音、动画、视频和图像等占用的存储空间就比较大了,其准备工作也较复杂。对图像来说,扫描处理过程十分关键,不仅要按脚本要求进行剪裁、处理,而且还要完成图像的修饰、拼合、特技等工作,也是个重头戏。其他的媒体准备也十分类似。应该注意的是,数据准备工作是十分重要的基础工作,如果做得不好,对应用的质量影响将十分明显。

阿标《多媒体程序设计漫谈(二)》就具体地教我们如何使用

Authorwar，他以文字为主，辅以软件界面图形，向读者传授经验、指导操作，有助于初学者很快入门。另外，阿标《我爱多媒体》“在线教程”里还有他著的《跟我学做多媒体项目》，包括：要求篇、主体篇（一）至（三）、构思设计篇、磨刀篇、调试篇、上路篇（一）至（五）、打包篇等，以及《屏幕涂鸦跟我走》（一）（二）（三）。这些对我们掌握多媒体技术都有很大的帮助。

三、写作课件的制作

写作者应该学会使用有关写作的各种软件，而写作课件属于写作教学人员使用的软件，不是每个写作者都必须掌握的，即使写作教学人员（教师）也不一定要学习和掌握写作课件的制作方法。但是，如果写作者和写作教师会制作写作课件，那就多掌握了一种技术，即写作课件制作技术。

制作写作课件与制作其他课件一样，这是现代教育技术学的知识和能力之一，需要专门的学习才能理解和掌握。本门课程只能简单地进行一些介绍和说明。

《多媒体之家》网站上有一篇《多媒体技术在课件制作中的应用》，对于我们学习使用多媒体制作写作课件很有帮助。作者说：“随着21世纪的来临，随着计算机多媒体技术和信息技术的发展，我们的教育方式正在从观念到思想，从方法到行动上都向一种全新的教育方式发展，而这种全新的教育方式也是实现从应试教育向素质教育转轨的必然趋势和发展。”“要实现这种全新的教育方式，要真正实现从应试教育向素质教育转轨，将现代化的多媒体技术应用于教学中显得非常必要。特别是使用多媒体课件和多媒体（网络）教学这一先进的教学手段，将大大增加课堂容量，突破传统教学的诸多弊端，以随机性、灵活性、全方位和立体化的方式把各种知识形象、生动地呈现在学生面前，其知识密度大，表现力强，能

极大地激发学生的学习兴趣。”而“要出色地完成多媒体课件的制作,拥有一套高性能的计算机系统和相应的配套设备是必须的。在课件制作中,一般都要使用大量的文字、图片、音频、视频等,特别是对音频和视频的处理,需要耗费大量的时间,如录音、声音的剪辑和合成、视频转换(从录像带上将资料转至计算机中)、视频的剪辑和合成等。如果所使用的计算机速度很慢,别说是难以等待,就是所需结果到底能不能完成也还是未知数。反之,如果拥有一套高性能的计算机系统和与之相配套的附属设备,我们不但可以轻松地完成实际制作任务,而且还可以从中体会到课件制作的无穷乐趣。由于制作不同课件的内容和复杂程度都不相同,因此,对计算机的硬件要求也不相同。”

一般来说,制作多媒体写作课件需要以下硬件:1.CPU:PII300(推荐使用 PIII);内存:64MB(推荐使用 128MB);硬盘:8.6GB(推荐使用 7200 转,2MB 缓存的高性能硬盘);24X 光驱(推荐使用 36X 以上光驱);声卡:使用真 16 位双工声卡(推荐使用 32 位或 64 位 3D 声卡);优质话筒;2. 视频捕获设备;3. 录音设备;4. 录放像设备;5. 扫描仪;6. 数码相机;7. 光盘刻录机等。至于软件,除了一般的文字、图表、幻灯、动画等软件,还需要:1. 视频捕获软件;2. 影视合成软件;3. 多媒体制作软件:MacromediaAuthorware、MacromediaDirector、MultimediaBuilder、MacromediaDreamweaver、MacromediaFlash、MacromediaFireworks、PowerPoint、方正奥思、凯迪多媒体制作软件等。4. 音频合成软件;5. VCD 转录软件;6. 图像编辑软件:图像编辑软件用于对扫描或捕获得到的静态图片进行处理,如 AdobePhotoshopPhotoImpact 等;7. AVI 和 MPG 互相转换的软件等。

制作课件的流程大致是:

1. 收集资料。在制作课件之前,第一步要完成的就是收集资料。根据课件的内容,先大概列出本课件所需的内容,包括图片、

VCD、录像带、录音带、文字材料等。

2. 设计课件流程图。根据课件的内容，设计不同的流程图。如，有的课件可以设计为课文的全部内容都在其中，包括板书、示例、习题等（对这种课件，一般来说，其主体部分应根据上课时的实际流程来编排课件执行时的顺序，而习题、示例等又可以根据实际情况安排跳转等）。

3. 处理资料。例如：录像带、VCD 等需要捕获至电脑中，而得到的视频和音频也还要通过合成、剪辑才能更好地在课件中加以运用；录音带也需要将声音转录至电脑中，然后还要使用一些软件对其进行混音（如将解说词和背景音乐混合在一起）、添加混响、增加淡入淡出等；通过扫描得到的图片还要经过 Photoshop 等图像处理软件进行处理，如调整对比度、调整亮度、色调、添加文字等，如果有的图片找不到合适的，还需要临时制作；如果背景音乐、解说词等没有成品，也还需要临时制作。

4. 确定课件的复杂程度，然后选择合适的制作软件。在“软件需要”中已经看到，制作课件可以选用的软件非常多。一般来说，在制作软件的选择上，应根据课件的复杂程度和制作人员对软件的熟悉程度来综合选择。

5. 至此，就可以正式开始制作课件了。在制作课件时，也可以选择几个软件协同工作，其中某一个软件制作一个或多个模块，然后再加以调用。

这里需要强调指出：所谓多媒体课件，是指利用多媒体技术将文字、图像、声音、动画、视频等多种媒体综合在一起，并按照一定的逻辑和教学要求制作而成的一种辅助教学软件。因而在设计和制作课件时，应该注意以下两个方面的问题：

首先，在课件设计中应该注意：1. 要有复习旧知识的环节。2. 要有导入新课的环节。3. 在课件中应明确表述学习目标，包括知识目标和技能目标。如有必要，情感目标和思想目标也应适当

表述。4. 要突出课件的交互性。多媒体课件中所表现出的“人机交互”是其他媒体所不具有的，它能产生一种图、文、声、像并茂的交互方式，大大激发学生的学习兴趣和灵感。同时，这种交互性也可以极大地发挥学生的主体作用，一改传统教育中教师满堂灌，学生被动听课，记笔记的接受方式，从而极大地激发了学生的学习欲望，形成学习动机。5. 在课件的设计中，要注意学生注意力的保持、分配和转换，这就要求教师在教学实践中不断摸索规律，总结经验，并将其充分应用和体现于课件设计中。6. 在课件的末尾，要注意做好学生学习效果的检查，教师教学的总结及布置作业，预习新课。

其次，在设计课件形式时，要注意：1. 在开发多媒体课件之前，必须对总体框架进行严格的设计，先将整个软件分成几个大的模块，然后再将每一个模块分成几个小的模块。为了便于开发和调试，在设计前，应尽量使某个大的模块同其下面的小模块结构一致，包括外部文件的命名、变量名的定义、图标名称的定义等。2. 考虑到不同用户对象的需要，每一操作步骤都应有配音和文字提示说明。当用户进入下一步时，原来的配音要立即停止。3. 选用或自己制作的图像要精美、细致，给人以美感。4. 配音或解说词的质量要高，背景音乐要轻松，旋律要优美。5. 交互性要强。为适应不同用户的需要，软件要有极强的交互性，可以在整个软件中灵活进行，以选用自己感兴趣的内容。6. 各模块之间衔接要好。由于用户可以根据自己的要求在各模块间任意跳转，故模块间要有良好的衔接，使屏幕空白或用户等待的时间尽量缩短。7. 制作过程要细致、严谨。[①]

---

① 引自《多媒体技术在课件制作中的应用》。

例文阅读

【例　文】

我感到电脑很适应我的研究工作，只要坐在电脑桌旁，我的思路便很快畅通起来，思维跟着键盘敲击的节律而流动，丝毫不受敲击动作的束缚或影响。近年来我的主要方向是文学理论批评和文化人类学理论，有时也写些散文随笔，所以我的写作不追求很快的速度，而常常需要给理论逻辑留出一定的时间，有时候甚至还需要查证一些参考书籍，输入一些有用的材料。我不是录入员，录入员是要求较快的速度的。我想，作为一个研究者，我用全拼双音来打字，其速度就足够用了。几年来，我已经在键盘上写完了民俗理论专著《石与石神》、随笔集《走出四合院》和一些论文、散文随笔，基本上完成了文艺理论专著《中国原始艺术研究》，还帮助把妻子的一部近30万字的专著《灵魂信仰》也敲进了电脑。电脑成了我最忠实的伙伴，它给我带来了乐趣，开发了我的心智，熔铸了我的成果，我一天都离不开它了。电脑毕竟不是人，有时是不通人性的。在用电脑的过程中，也出过一些麻烦，甚至是大麻烦。……我就通过电话请教作家吴越，问他怎么办。……

作为一个文化人，我还只是把电脑停留在当做书写来用，其他诸多的功能，并没有得到开发。……

阅读提示

本文主要是作者谈自己运用电脑的切身体会。认为使用电脑很适合自己的研究工作，给写作带来极大的方便，并用电脑写就了两本专著、一本随笔。而且，对电脑产生了深厚的感情，与电脑成了最好的伙伴，“它给我带来了乐趣，开发了我的心智，熔铸了我

的成果,我一天都离不开它了。”当然,电脑也会给人带来一些麻烦。但是,作者使用电脑现在还只是停留在书写上,其余诸多功能还有待开发。

写作训练

一、打开电脑,用鼠标双击 WORD 图标,打开后“新建空白文档”,选择并使用自己熟悉的输入法,写作《一幅图画》。

二、在运用 WORD 写作《一幅图画》时,用鼠标点击顶部菜单中的“插入”,然后选中“图片”、“剪贴画”或“来自文件”,插入一张图片(相片),再将图片放在文章的适当地方,成为一篇配有图片的作品。

三、在电脑上安装《写作之星》软件,打开“助写”栏“写作艺术”里的以下文章,阅读并分析,进行写作。

不着一字　入木三分

文学艺术作品需要通过形象的手段来反映生活。恩格斯就说过,作家的思想倾向“应当从场面和情节中自然而然地流露出来,而不应当特别把它指出来。”(《致敏娜·考茨基》)鲁迅先生在《中国小说史略》里,对于清代著名的讽刺小说《儒林外史》,同样也是从这个角度给予很高的评价。大意是:吴敬梓对于科举制度的批判,并非是一味谩骂、挖苦或是任意歪曲事实,而是让作者的思想倾向通过典型化的艺术形象和具体、生动的细节描绘自然地流露出来,既有批判的锋芒,又有诙谐的情趣,比较完美地体现了讽刺小说的思想、艺术特点。

这部小说中有关范进的故事,便是其中最为出色的章节之一:

光阴弹指,七七期已过,范进出门谢了孝。一日,张静斋来问候,还有话说……张静斋又道:“三载居庐,自是正理,但世先生为

安葬大事,也要到外边设法使用,似乎不必拘拘。现今高发之后,并不曾到贵老师处一候。高要地方肥美,或可秋风一二。弟意也要去候敝世叔,何不相约同行?一路上舟车之费,弟当措办,不须世先生费心。”范举人道:“极承老先生厚爱,只不知大礼上可行得?”张静斋道:“礼有经,亦有权,想没有甚么行不得处。”范举人谢了。

……

两人进来,先是静斋见过,范进上来叙师生之礼。汤知县再三谦让,奉坐吃茶,同静斋叙了些阔别的话,又把范进的文章称赞了一番,问道:“因何不去会试?”范进方才说道:“先母见背,遵制丁忧。”汤知县大惊忙叫换去了吉服,拱进后堂,摆上酒来。席上燕窝、鸡、鸭,此外就是广东出的柔鱼、苦瓜,也做两碗。知县安了席座坐下,用的都是银镶杯箸。范进退前缩后的不举杯箸,知县不解其故。静斋笑道:“世先生因遵制,想是不用这个杯箸。”知县忙叫换去,换了一个磁杯,一双象箸来,范进又不肯举。静斋道:“这个箸也不用。”随即换了,一双白颜色竹子的来,方才罢了。知县疑惑他居丧如此尽礼,倘不用荤酒,却是不曾备办。落后看见他在燕窝碗里拣了一个大虾元子送在嘴里,方才放心,因说道:“却是得罪得紧。”

……

你看,一个穷愁潦倒的书生,由乡试中举而成了暴发户。为了想出去“打秋风”,母亲死了顾不得按制守孝,便说是“礼有经,亦有权”。到了高要知县衙中,人家设宴招待他们,他对使用什么杯箸等细枝末节的小问题十分挑剔,装足了“居丧尽礼”的姿态;可是看到鱼肉荤酒,却是照吃不误,不再有半点犹疑了。这种寓讽刺、揭露于白描式中描写之的手段,其效果正如鲁迅先生所说:“无一贬词,而情伪毕露,诚微辞之妙选,亦狙击之辣手矣!”

四、上网，进入，启动网络实名，然后在地址栏写上“网上语文课堂”或“中小学作文网”等语文教学网站名，按键盘上的 Enter 即可进入相关网站，请查找有关写作的课件，下载后进行观看、学习。

五、学习使用 Powerpoint 或者 Authorwar、“课件大师”等软件，制作有关写作教学的课件。

六、写作短文：

1.我准备如何“换笔”？

2.传统写作与电脑写作之比较。

3.下载网上的一篇短篇或者微型小说，分析其写作特点。

4.上网查找有关电脑写作的文章，思考并撰写一篇评论文章。

七、上网到“网易（www.163.com）”的“文化”专栏，进行阅读，然后即时发表自己的感想。

后记

八年前，为了训练和培育高等院校的学生掌握写作这一项基本技能，我们编写了《写作与文选》。由于其实用性，它被多所高校选为写作课的教材，受到广大教师与学生的喜爱。八年后的今天，为了适应基础教育课程改革的发展与需要，同时也为了适应新时代国家对高师培养目标所提出的要求，我们又重新编写了面向21世纪的现代写作丛书——《现代基础写作》、《现代文学写作》、《现代实用写作》。这套教材编写的指导思想为：强化基础性与主体性、突出现代性与创新性、重视审美性与实用性。其编写原则为：以人为圆心，加强对写作主体、接受主体等主体心理的总结与概括；以文体为重心，准确阐释文章的基本范畴、构成元素、文体特质；以写作训练为核心，注重提高学生的写作能力。

众所周知，写作能力已成为当今复合型人才的基本素质之一，成为当代大学生不可或缺的一项起码的能力。然而，在今天这个多媒体的时代，受影像艺术的冲击，人类普遍面临的困境是以文字表情达意的功能的衰竭。当人们越来越习惯于以声音、画面来表达思想与情感时，伴随而来的是写作能力的弱化。这已经成为当代大学生中一个较为普遍的现象。我们认为，写作可以造就人才，提高人才的素质。写作能力不仅是现代社会人才素质的一项基本

要求，而且是衡量一个人智力强弱的指标。写作除了需要有较好的文字表达能力、思维能力之外，还要求写作者具有创新的头脑与关注时代的敏感的眸子。这就对写作教材的时代性做出了要求。同时，近几年来关于写作学科有许多新的研究成果，写作实践也有了新的发展。上述一切都促使我们在教材的编写中，探讨写作教学的发展实际，以现代视野观照写作学科的发展趋势，努力回答和解决新时代面临的问题，以适应 21 世纪写作教学发展的需要。

本书的执笔情况如下：

第一章绪论：王正；第二章写作材料的摄取：黄昌林、艾莲、谭筱玲；第三章写作思维的运行：刘敬瑞；第四章写作主旨的生成：刘敬瑞；第五章写作结构的构建：肖体仁；第六章写作语言的驾驭：徐凯、黄昌林、叶从容；第七章写作表达方式的选择：郭五林；第八章写作技法的巧用：马明奎；第九章信息时代的电脑写作：李广德。本书最后由梁多亮统稿、审定。

由于水平有限，本教材的缺点和疏漏在所难免。我们恳请有关专家和读者批评指正，以便再版时修正。

编 者

2003 年 6 月